Estética

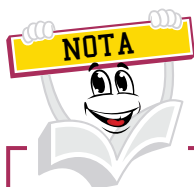
Prof. Arnildo Pommer

2013

Apresentação

A disciplina de Estética tem uma finalidade muito especial no conjunto dos conteúdos deste curso. Ela pretende explicar, em nível introdutório, que entre as atividades humanas, algumas não têm uma finalidade imediatamente útil, prática ou operativa. Entre estas atividades estão as artísticas, que apesar de sua importância, não pretendem solucionar problemas práticos. As atividades artísticas destinam-se a oportunizar a fruição estética por intermédio daquilo que chamamos de experiência estética, que, contudo, não se restringe somente ao campo artístico, mas também aos produtos ornamentais e publicitários.

Isto não significa, no entanto, que as atividades artísticas sejam inúteis e que não tenham implicações mercadológicas, políticas, éticas, filosóficas, científicas, religiosas, e principalmente, ideológicas. Ao contrário, quanto mais adequada ao seu tempo histórico for a história mostrada ou contada numa obra de arte, mais ela influenciará as pessoas em todas as suas vivências. Quanto mais adequada historicamente for a história mostrada ou contada, mais adequada será a verdade que ela postula ou que pretende dar a conhecer.

NOTA

As referências que serão feitas às ideologias não são necessariamente negativas ou mesmo pejorativas, pois as ideologias também podem ser produtivas e críticas.

O conteúdo deste Caderno de Estudos tem a ver com um tipo de verdade que é mostrado ou contado pelos artistas em cada tipo de obra. No teatro, na escultura, na pintura, na música, na literatura, na dança, mas também naquilo que é dimensionado no chamado fazer com arte e que está relacionado à publicidade e à ornamentação em geral. Mas, como uma escultura pode mostrar ou contar uma história? É isso que você irá descobrir. Cada obra mostra uma história que tem começo, meio e fim, consequentemente, ela pretende apresentar uma totalidade representando-a.

Vale ressaltar quanto à forma de me dirigir a você que estuda: aqui também vou escrever na primeira pessoa do singular, por três motivos: 1) porque sou um indivíduo real, existente e me dirijo a você que também é uma pessoa real, existente e, portanto não somos, nem eu e nem você, um "nós" sem identidade; 2) porque assumo a responsabilidade pela autoria dos acertos

e dos eventuais erros dos textos apresentados neste Caderno de Estudos; 3) porque faço alguns comentários de autoria própria e, consequentemente, assumo as possibilidades de método e de crítica que eles implicam. Afora esta repetição de caráter metodológico, tudo o que você irá ler será novo e de acordo com a ementa proposta para a disciplina de Estética.

Você pode ter certeza de que se trata de um assunto fascinante cuja historicidade tem a mesma idade da humanidade. Os registros e as teorizações é que são mais recentes, mas o homem se fez homem (*homo faber*) porque produziu formas e, como se costuma afirmar, são as formas que dão concretude ao conteúdo das suas abstrações, isto é, ao seu pensamento e à sua operatividade. Uma pedra lascada é um objeto tridimensional (tem altura, profundidade e largura), cujas características estéticas e funcionais levaram, talvez, milhares de anos para serem estabelecidas conscientemente de tal sorte que se pudesse repetir o feito magnífico de lascar pedras. Esta atividade técnica, em muitos casos, alcançou um refinamento único, sendo produzidas lâminas tão finas, no início do Paleolítico (por volta de dois milhões e quinhentos mil anos a. C.), que eram verdadeiras facas de tão afiadas. E, pasmem, as facas de metal, posteriormente inventadas, seguiram o modelo das suas ancestrais líticas. Como você pode observar, através deste exemplo, a unidade entre o intelecto e mão produziu formas, cuja perfeição estava na sua adequação à função. Neste caso, não se tratava somente de obra de arte, mas de um fazer com arte. Isso significa que em estética, tratamos da verdade como adequação? É uma boa pergunta. A ela tentarei dar uma resposta precisa.

Muito mais tarde, a união entre mão e intelecto, começou a produzir o grafismo, que resultou em verdadeiras obras de arte, como as pinturas rupestres (feitas em paredes de pedra), em grutas e cavernas no Paleolítico Superior (quarenta mil anos a. C.). Posteriormente começa a tecnologia dos metais: o ouro, a prata, o cobre, o bronze e por último o ferro, foram trabalhados com maestria. Com eles os nossos antepassados moldaram instrumentos e adereços significativos, sendo que o objeto de cobre mais antigo que se conhece, data de aproximadamente dez mil anos a. C. Mas, ao que parece, teria sido feito de modo isolado, pois a utilização do cobre martelado a frio em maior quantidade começou três mil anos depois, ou seja, sete mil anos a. C. A fundição começa por volta de 4.100 anos a. C. A fundição, pode-se dizer, é concomitante com o grafismo mais refinado, o qual é qualificado como a primeira escrita, a cuneiforme. O alfabeto foi inventado, na Grécia, por volta do ano 700 a. C., ou seja, aproximadamente três mil anos depois.

Mais tarde ainda, por volta do século VI a. C. começam as teorizações sobre a produção técnica e artística existentes. É destas teorizações que irei tratar neste Caderno de Estudos. Elas, por sua vez, são concomitantes com a emergência do pensamento filosófico, retórico e político na Grécia,

articulando-se com estas formas de expressão do conhecimento teórico humano até os nossos dias.

Vou apresentar as etimologias, conceitos e características destas teorizações. No início, as artes foram chamadas de técnicas, poéticas ou de retóricas, dependendo do caso, do autor e das circunstâncias em que tratados e ensaios sobre os temas da produtividade das mais diversas obras humanas foram sendo compostos e ditados aos escravos, quando a escrita começou a ser difundida. Esta discussão perpassa um longo período da história cultural do Ocidente e do Oriente próximo. Ela vai do século VI a. C. até 1750 d. C., pois neste ano, foi publicado o primeiro livro que dá uma denominação mais precisa àquelas teorizações todas. Trata-se do livro *Estética: a lógica da arte e do poema*, de A. G. Baumgarten.

A partir daí temos uma espécie de unificação e de separação. Unificação no sentido que passa a existir um nome para uma disciplina que trate das teorizações artísticas. Uma separação, no sentido de que as artes liberais (o que hoje chamamos de fazer com arte) foram separadas da produção artística dita elevada. A mão, de certo modo, foi separada do intelecto.

A discussão seguinte dará lugar ao que se chama de categorias estéticas. Elas são, entre outras, o belo, o feio, o trágico, o sublime. Estas categorias são conhecidas desde os pensadores greco-romanos, mas devido à necessidade de organização didática deste texto, farei algumas separações necessárias, procurando dar ordem a uma infinidade de conceitos e teorias estéticos. Espero que esta forma de separação não se torne excessivamente arbitrária.

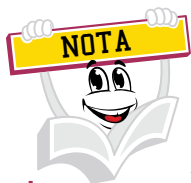
Em continuidade, tratarei da subjetividade e da objetividade artísticas relativamente ao artista criador e ao expectador, bem como das experiências estéticas e juízos estéticos. Igualmente, farei alusão às correntes artísticas do século XX. De modo similar tratarei das correntes estéticas do século XX: da fenomenologia, da crítica da cultura da escola de Frankfurt, do estruturalismo e do chamado pós-modernismo.

Por último farei uma espécie de excurso, ou seja, de uma saída do campo da Estética propriamente dita para encontrar a Ética. Não se trata somente de palavras que rimam ou que são parecidas. Trata-se de verificar as aproximações e os distanciamentos históricos e conceituais destes dois campos do saber humano, até porque a concepção de verdade como adequação tem implicações ideológicas relevantes.

Para concluir a apresentação desta disciplina, também repetirei as minhas próprias palavras escritas em outro caderno: quero destacar que pretendo utilizar uma linguagem acessível, mas quando isto não for possível, apresentarei sinônimos e exemplos. Espero que a leitura não fique truncada,

mas considerando que os termos técnicos precisam ser esclarecidos farei algumas notas, sempre com a finalidade de facilitar a sua compreensão. Mesmo assim, se ainda houver dificuldade com alguns termos, sugiro o recurso dos dicionários. Eles são ótimos, aliás, não se pode escrever profissionalmente sem estar munido de bons dicionários.

Prof. Arnildo Pommer

NOTA

Você já me conhece das outras disciplinas? Não? É calouro? Enfim, tanto para você que está chegando agora à UNIASSELVI quanto para você que já é veterano, há novidades em nosso material.

Na Educação a Distância, o livro impresso, entregue a todos os acadêmicos desde 2005, é o material base da disciplina. A partir de 2017, nossos livros estão de visual novo, com um formato mais prático, que cabe na bolsa e facilita a leitura.

O conteúdo continua na íntegra, mas a estrutura interna foi aperfeiçoada com nova diagramação no texto, aproveitando ao máximo o espaço da página, o que também contribui para diminuir a extração de árvores para produção de folhas de papel, por exemplo.

Assim, a UNIASSELVI, preocupando-se com o impacto de nossas ações sobre o ambiente, apresenta também este livro no formato digital. Assim, você, acadêmico, tem a possibilidade de estudá-lo com versatilidade nas telas do celular, *tablet* ou computador.

Eu mesmo, UNI, ganhei um novo *layout*, você me verá frequentemente e surgirei para apresentar dicas de vídeos e outras fontes de conhecimento que complementam o assunto em questão.

Todos esses ajustes foram pensados a partir de relatos que recebemos nas pesquisas institucionais sobre os materiais impressos, para que você, nossa maior prioridade, possa continuar seus estudos com um material de qualidade.

Aproveito o momento para convidá-lo para um bate-papo sobre o Exame Nacional de Desempenho de Estudantes – ENADE.

Bons estudos!

BATE PAPO SOBRE O ENADE!

Olá, acadêmico!

Você já ouviu falar sobre o **ENADE**?

Se ainda não ouviu falar nada sobre o ENADE, agora você receberá algumas informações sobre o tema.

Ouviu falar? Ótimo, este informativo reforçará o que você já sabe e poderá lhe trazer novidades.

Vamos lá!

Qual é o significado da expressão ENADE?

EXAME NACIONAL DE DESEMPENHO DOS ESTUDANTES

Em algum momento de sua vida acadêmica você precisará fazer a prova ENADE.

Que prova é essa?

É **obrigatória**, organizada pelo INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira.

Quem determina que esta prova é obrigatória... O **MEC – Ministério da Educação**.

O objetivo do MEC com esta prova é o de avaliar seu desempenho acadêmico assim como a qualidade do seu curso.

Fique atento! Quem não participa da prova fica impedido de se formar e não pode retirar o diploma de conclusão do curso até regularizar sua situação junto ao MEC.

Não se preocupe porque a partir de hoje nós estaremos auxiliando você nesta caminhada.

Você receberá outros informativos como este, complementando as orientações e esclarecendo suas dúvidas.

Você tem uma trilha de aprendizagem do ENADE, receberá e-mails, SMS, seu tutor e os profissionais do polo também estarão orientados.

Participará de webconferências entre outras tantas atividades para que esteja preparado para #mandar bem na prova ENADE.

Nós aqui no NEAD e também a equipe no polo estamos com você para vencermos este desafio.

Conte sempre com a gente, para juntos mandarmos bem no ENADE!

Sumário

UNIDADE 1

A MÃO E A MENTE NA PRODUÇÃO DE FORMAS

OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM

A partir desta unidade, você será capaz de:

- mostrar a importância da Estética no mundo contemporâneo, a partir de sua evolução histórica;

- conhecer a etimologia, conceitos e características da Estética, da Arte, da Poiesis (Poética) e da (Téchnê) Técnica.

- conhecer o fazer, o entender e o explicar na Estética; a forma e a função dos objetos; o belo, o feio, o trágico e o sublime.

- apreender sobre o artista, a Arte e a obra de arte; sobre a Estética como disciplina filosófica; sobre o "nascimento" da Estética; sobre as consequências da Estética para a Filosofia e para as Artes.

PLANO DE ESTUDOS

Esta unidade está dividida em três tópicos, sendo que em cada um deles, você encontrará uma introdução concisa do tópico a ser estudado e ao final há seu respectivo resumo e autoatividades que, ao serem respondidas, reforçarão o aprendizado. Apresento também, em cada tópico, sugestões de leitura e filmes.

TÓPICO 1 – ETIMOLOGIA, CONCEITOS E CARACTERÍSTICAS

TÓPICO 2 – DIFERENÇAS E APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS E OPERATIVAS

TÓPICO 3 – O ARTISTA, A ARTE E A ESTÉTICA COMO DISCIPLINA FILOSÓFICA

TÓPICO 1

ETIMOLOGIA, CONCEITOS E CARACTERÍSTICAS

1 INTRODUÇÃO

A palavra Estética, no seu uso diário e comum, tem muitos significados. Todos eles adequados ao conhecimento do senso comum. Assim, fala-se tranquila e frequentemente, por exemplo, em tratamentos estéticos, em várias práticas artesanais, comerciais, industriais, comunicacionais e sanitárias. No âmbito dos tratamentos estéticos podemos citar cirurgias plásticas reparadoras e de modelagem corporal, exercícios físicos, massagens e até os mais corriqueiros salões de beleza.

No âmbito da produção deparamo-nos com o artesanato, a jardinagem, a arte culinária, a fabricação industrial, a publicidade e a propaganda. Todos estes ramos de atividade utilizam diariamente a palavra Estética. Mas existem outros usos deste termo: na produção e apreciação das obras de arte, na função dos críticos de arte, na função dos filósofos, críticos literários e de outros pensadores, incluindo-se aí, os moralistas. Nestes casos, a palavra Estética é utilizada em sentido técnico, com vistas a mostrar e a demonstrar algo tão substancial como o são os seus outros usos nas atividades cotidianas. Note que não estou separando as atividades do dia a dia das atividades dos artistas e dos pensadores, pois para mim, elas têm a mesma importância ontológica, isto é, existem porque são constituintes de nossa cultura, são produtos do homo faber, enquanto ser criador de formas estéticas e de discursos comunicacionais. Mas, nem sempre isto pode ser exposto deste modo simples, pois existe, no campo da justificação das relações sociais de produção, por exemplo, a necessidade de, historicamente, situar o caráter ideológico da Estética, relativamente à constituição das diversas formas de estado e de liberdade.

Contudo, o importante é que você entenda que existe uma disciplina denominada Estética que trata de uma das muitas atividades relevantes do ser humano, de sua produção simbólico-concreta, seja ela imediatamente útil de um ponto de vista operativo para agir economicamente no mundo, ou destinada à apreciação (fruição) prazerosa e/ou crítica, ou ainda, destinadas ao controle ideológico, moral e ao lazer.

Trata-se, pois, de um campo do conhecimento filosófico, artístico e científico que interfere todos os dias em nossa vida. Todos nós, indistintamente, dividimos o mundo em duas categorias estéticas muito precisas que orientam a nossa vida: o belo e o feio. Realizamos esta divisão sem pestanejar e sem pensar, pois ela é orientadora de nossas vidas. Escolhemos sempre o belo em detrimento do feio. Ao menos temos esta pretensão. Não sabemos, no entanto, se somos ou não, bem-sucedidos em nossas escolhas, pois utilizamos para realizá-las, basicamente critérios subjetivos, isto é, utilizamo-nos de nossos impulsos interiores, de nossos desejos e vontades, de nossa atividade sensorial.

Ao tratar da Estética minha abordagem será filosófica. Evidentemente vou levar em conta as questões científicas, como por exemplo, a produção de uma gama imensa de conhecimentos aplicados às mais diversas áreas da atividade humana, como a química, a física, a biologia, a sociologia, a antropologia. Exemplos: quando um pintor trabalha ele depende das tintas, das telas, da iluminação que são o resultado de muita pesquisa científica anterior e que foi feita por outras pessoas. A mesma coisa ocorre quando um cirurgião plástico opera. Embora não façam uma obra de arte do mesmo nível, ambos trabalham com conceitos estéticos e científicos. O pintor, ao criar um quadro, trabalha no nível artístico. O seu fazer é artístico por excelência. O cirurgião plástico trabalha ou faz com arte. Ambos, porém, levam em conta os mesmos padrões estéticos vigentes na sua cultura.

Os padrões estéticos são constituídos historicamente assim como a sensibilidade corporal humana o é. A maioria das pessoas, no entanto, foi educada a partir de uma concepção estética idealista, para a qual o belo, por exemplo, é algo como uma perfeição a ser alcançada por intermédio de uma ação moral tida como sendo boa, mas a pessoa não sabe quais os critérios utilizados para julgar se a ação é bela e boa. Neste tipo de interpretação, beleza e bondade perfazem um mesmo ideal vazio de conteúdo e de critérios razoáveis de julgamento. A nossa interpretação levará em conta o idealismo, mas apresentará alguns comentários numa perspectiva mais crítica da cultura, pois me parece necessário contrapor posições para que você possa tirar as suas próprias conclusões sobre o assunto em pauta. Agora que você já percebeu a importância da nossa disciplina, passo às definições anunciadas. Começo com as etimologias.

FIGURA 1 – PEDRA LASCADA

FONTE: Disponível em: <www.portaldoprofessor.mec.gov.br>. Acesso em: 30 abr. 2013.

2 ESTÉTICA

Neste início torna-se necessário apontar que a disciplina fundamenta-se em reflexões filosóficas e, assim sendo, têm apenas pretensão de verdade. Para ajudar a compreendê-las farei, seguidamente, comparações com os significados do senso-comum, ou seja, do uso geral das palavras. Estas comparações, quando

for o caso, terão a finalidade de organizar o nosso pensamento conceitual. A palavra estética, por exemplo, tem uma longa história no seu desenvolvimento semântico, mas nem sempre relacionado à produção artística. Estética significa antes de tudo, percepção pelos sentidos. Da mesma forma que muitas outras palavras que utilizamos diariamente, ela também é originária da língua grega clássica. Além disso, a palavra estética é polissêmica, isto é, comporta vários significados. Mas, no âmbito de nossa disciplina, ela parece ter um significado mais preciso: a percepção pelos sentidos. Porém, quando escrevemos "percepção pelos sentidos" começa a confusão. O que é percepção? O que são os sentidos? Mais ainda: antes da percepção parece que vem o que se chama de sensação. Vou explicar da maneira mais simples possível esta estranha configuração de palavras cujos sentidos estão como que efetivamente em estado de confusão ou mesmo de tautologia. A imagem adequada para a tautologia é a do cachorro querendo morder a própria cauda, ele anda em círculos e nunca alcança o seu objetivo. E se chegar a morder o próprio rabo ele para imediatamente: morder a própria cauda causa dor e a dor é uma sensação nada agradável, mas é uma sensação.

A dor, no caso é uma sensação empírica, produz um conhecimento empírico. Ao encostarmos a mão no fogo imediatamente ficamos sabendo, isto é, aprendemos que ele queima. E somente um masoquista repetiria o gesto de aproximar novamente a mão ao fogo. Aquilo que sentimos imediatamente na nossa pele é uma sensação. A sensação, no entanto, vem de fora para dentro, quando nos encostamos a alguma superfície, engolimos algo gelado, aspiramos fumaça, ouvimos um som estridente ou quando um cisco entra em nosso olho. Mas, internamente, organizamos estas sensações em percepções, como explica Chauí, (2009, p. 132).

> A sensação é o que nos dá as qualidades exteriores e interiores, isto é, as qualidades dos objetos e os efeitos internos destas qualidades sobre nós. Na sensação vemos, tocamos, sentimos, ouvimos qualidades puras e diretas das coisas: cores, odores, sabores, texturas, sons, temperaturas. Sentimos o quente e o frio, o doce e o amargo, o liso e o rugoso, o vermelho e o verde, etc. Sentimos também qualidades internas, isto é, que passam em nosso corpo ou em nossa mente pelo nosso contato com as coisas sensíveis: prazer, desprazer, dor, agrado, desagrado.

Esta é a explicação que se pode dar de sensação. A percepção parece decorrer da sensação, ou de um conjunto de sensações. Isto pode parecer estranho porque estamos habituados a um racionalismo exagerado que dá primazia ao intelecto. Em todo caso, é bom levar em conta também, que as noções de sensação e de percepção são diferentes para a Biologia, a Psicologia, a Filosofia, isto é, os campos de conhecimento têm uma explicação própria para aquilo que ocorre conosco e com os demais seres existentes na Terra. A fim de esclarecer este ponto, cito mais uma vez Chauí (2009, p. 133):

> Percebemos várias qualidades e as sentimos como integrantes das coisas ou de seres complexos. Em outras palavras, mesmo que façamos referência a apenas uma qualidade (água quente, céu azul, alimento amargo), juntamente com essa sensação temos outras. Por isso se diz que, na realidade, não temos uma sensação isolada de outras, mas só temos sensações na forma de percepções, isto é, como reunião de muitas sensações ou como síntese de várias sensações. A percepção seria, pois, uma síntese de sensações simultâneas.

Em princípio pode-se afirmar, pois que o conjunto de nossas mais diversas sensações perfaz as nossas percepções. Trata-se, pois, de um tipo de conhecimento mais ou menos imediato do mundo, como afirmei acima: a ninguém ocorreria pôr a mão no fogo duas vezes depois de ter descoberto que o fogo queima. Isso acontece, obviamente, às crianças que não acreditam na advertência dos mais velhos de que fogo queima. Como, por inexperiência, a criança não tem a sensação do calor e da queimadura, de um modo ou de outro ela acaba por experimentar e com isso aprende dolorosamente o óbvio para os que já passaram pelo ritual do conhecimento, da sensação imediata conforme já relatei.

Mas, o que isso tem a ver com Estética?

Calma. Já chegaremos lá. Como escrevi, no início, a palavra Estética é de origem grega. Foi muito utilizada por filósofos durante mais ou menos dois mil anos até que a palavra Estética se tornasse uma disciplina filosófica, conforme explica Barilli no seu livro *Curso de Estética*, (1994, p. 18-19):

> Como é sabido, o termo foi proposto pela primeira vez pelo alemão Baumgarten na obra homônima, publicada em 1750, retomando uma raiz verbal grega, "aisth" (daí o verbo "aisthanomai") ligada à ideia de sentir, mas não com o coração e com o "sentimento", mas sim com os sentidos, com a rede de percepções físicas.

Ou seja, somente a partir de 1750, é que a palavra Estética passa a ter um uso especializado, isto é, passa a nomear uma disciplina filosófica que tratará das questões da sensibilidade, do corpo, do belo na arte, bem como da lógica do poema e outras questões correlatas, incluído a moralidade enquanto coisa bela. Como tudo, porém, a coisa não se dá assim tão automaticamente, haverá ainda um longo percurso para que esta disciplina se qualifique como tal e tenha um objeto próprio: o âmbito da arte, num primeiro momento, abarcando, posteriormente, também outras atividades formativas humanas, incluindo-se nelas, a publicidade, o desenho industrial (*Design*) e a ornamentação em geral, bem como aspectos da natureza física primária e a antrópica.

NOTA

"Atividades formativas" significam aqui a atividade de criar, inventar, produzir ou mesmo reproduzir formas de objetos, quer sejam eles artísticos ou não. Formar é doar uma forma ao que deve ser informado, ao que não tinha forma.

O importante é dar-se conta de que na etimologia de estética implica sentir. O sentir é a imediata sensação obtida pelos sentidos humanos. Obviamente, os demais seres da natureza também têm percepções sensoriais, especificamente os animais, mas eles não têm consciência ou autoconsciência daquilo que sentem. Para dar um exemplo bem consistente e claro deste aspecto, vou citar mais um trecho do texto de Barilli (1994, p. 18):

> Essa raiz [aisth] sobrevive da forma mais direta e eloquente na nossa linguagem comum, ainda que negativamente. Precedida pelo chamado "alfa privativo", dá-nos efetivamente "an-estesia", que é o procedimento farmacológico através do qual se obtém, com fins terapêuticos, o embotamento ou mesmo o anulamento temporário das faculdades sensório-perceptivas.

NOTA

A expressão "alfa privativo" significa que com a aposição da primeira letra do alfabeto grego que é a letra "alfa" (α) a determinadas palavras, obtém-se a circunstância de negação.

A palavra anestesia, portanto, é o contrário de estesia. Anestesia é a privação da capacidade de sentir, ao passo que a estesia é justamente o contrário: a possibilidade plena que um corpo tem para sentir. A Estética, consequentemente, discute as impressões sensoriais que se estabelecem entre um corpo que sente e um determinado objeto, seja ele artístico ou não. Você verá adiante, outras informações relativamente ao corpo que sente ou que percebe certos aspectos dos objetos, bem como a longa discussão que se estabelece entre as várias correntes filosóficas e teológicas que tratam dos problemas relativos à mente e ao corpo no momento da percepção sensível. As principais correntes filosóficas são as denominadas de racionalistas e de empiristas, a partir do início da Idade Moderna. Agora continuo a explicar o surgimento da palavra estética no âmbito filosófico, pois ela esteve vinculada, inicialmente, com as teorias do conhecimento greco-romanas.

NOTA

As principais correntes teológicas são as da Patrística (bem no início do cristianismo), a de Agostinho de Hipona e a de Tomás de Aquino, das quais se seguem as correntes teológicas contemporâneas.

Os chamados filósofos pré-socráticos e, dentre os quais, especialmente Heráclito e Parmênides, procuraram explicar as suas inquietações relativamente ao conhecimento sensível, mas foi Aristóteles quem o comparou mais especificamente com o conhecimento racional. Antes dele, obviamente temos ainda Sócrates e Platão que se ocuparam do problema e não somente de passagem, mas é, como afirmei, com Aristóteles que se chega a uma elaboração aguda da questão, até porque, ele é o último, cronologicamente, dos três grandes filósofos Gregos. A cronologia a qual me refiro é a seguinte: Sócrates, Platão e Aristóteles. Aristóteles faz uma espécie de confronto entre o racional ou o noético e o empírico, conforme Spinelli explica no seu livro, *Questões Fundamentais da Filosofia Grega* (2006, p. 217).

> Foi ele quem efetivamente confrontou (sobretudo na *Metafísica*), em busca de uma solução, o empírico e o noético. Ele concebeu três momentos referidos ao modo humano de conhecer: o *aisthêtikós*, o empírico e o noético. A *aisthêsis*, ele a concebeu, sobretudo, de dois modos: um enquanto expressão de um saber superficial, distinto de um conhecimento (racional-noético) profundo e especializado; outro enquanto fonte de percepção e causa de certificação cognitiva. "Consideramos, a respeito das sensações, que nenhuma delas é sabedoria, mas são cognições <*gnôseis*> fidedignas das coisas particulares. Por elas não dizemos o *porquê* de nada, por exemplo, o porquê [...] da quentura do fogo, mas tão somente que é quente".
>
> As sensações, tal como Aristóteles as concebe, são *gnôsis*, cognições, porém superficiais. Por elas percebemos formas, cores, tamanhos, movimentos e umas quantas qualidades em dependência da capacidade cognitivo-perceptiva de cada um dos sentidos (que é quente, frio, liso, rugoso, doce, salgado etc.). Por serem superficiais (percepções do que é aparente) tais cognições não se constituem em ciência. Elas indicam o *que é*, [ou seja], que algo existe assim, que se dá de um modo "próprio", mas não explicitam o que vem a ser (a ciência de) cada uma dessas coisas. A fim de que o percepto singular-sensível venha a ser explicitado, carece de intelecção, que seja racionalmente descriminado em sua essência [...].

Como você leu, as explicações há pouco citadas a partir de Chauí, foram tiradas de Aristóteles e da longa tradição da epistemologia, ou seja, dos vários discursos sobre as formas do conhecer que existem desde o século VI a. C. até os nossos dias. E o fato de repetirmos em parte a explicação é para reforçar que, em princípio, a estética é uma forma do conhecer imediata do mundo. A sua determinação como disciplina filosófica, que vai cuidar das questões artísticas passa, exatamente, pela crença de que a fruição artística é antes um conhecimento imediato sensorial do que uma apreciação intelectual.

UNI

Você lembra-se de que trata a epistemologia? É o discurso sobre a ciência, palavra formada por episteme (ciência) e logos (discurso racional sobre algo).

Com estas explicações espero ter deixado claro que a descoberta da origem da palavra Estética por si só não remete imediatamente ao artístico ou à apreciação estética de qualquer obra humana ou da natureza. A seguir veremos a origem e o significado da expressão arte.

3 ARTE

Em princípio as expressões Arte, Técnica e Poética têm praticamente um campo semântico originário comum. Tentarei definir cada termo separadamente apenas por motivos didáticos, mas, em verdade, só muito recentemente é que a palavra arte – significando a arte dita superior – ganhou cidadania própria e ainda assim, nasceu marcada por conceitos ligados às mais diversas correntes ou movimentos estéticos, artísticos, comerciais e políticos. Por um lado isso é bom, significa que a arte não está separada do mundo, por outro lado, isso cria algumas dificuldades de definição mais específica da arte como objeto de estudo.

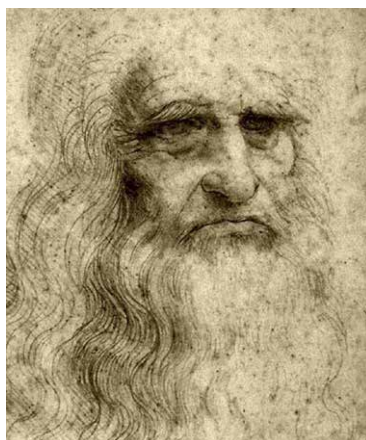
Porém, existe um aspecto que julgo bastante negativo: a sua vinculação com o conceito de espírito, especialmente quando se afirma que a arte é um dos momentos espirituais mais elevados da humanidade. A arte é importante, sem dúvida, a minha dúvida, ou melhor, a minha certeza, é a existência de algo que se convencionou chamar de "espírito". Portanto, na busca de precisão conceitual não utilizarei a expressão "espírito", a não ser em citações ou para fins de comentário crítico, porque ela me parece completamente destituída de significado ontológico, ou seja, de existência real. Utilizarei as expressões pensamento, mente e *psychê* como correlativas ao corpo humano e que só existem na medida em que um corpo humano existe. Não considerarei nada que se possa imaginar fora do corpo físico e real dos seres humanos.

Assim como em outras definições, quase sempre vamos encontrar, por um lado, um significado amplo, chamado de lato, por ser abrangente e geral, mas que não permite uma definição precisa, e, por outro, encontramos um significado estrito, ou seja, aquele que explica mais detalhada e concisamente o que uma coisa é. É em razão disso que os autores dão as duas explicações: a geral e a estrita. Assim, para a definição de arte, valho-me da perspectiva apresentada por Nunes no seu livro *Introdução à Filosofia da Arte* (2002, p. 19):

> É *arte* no sentido lato: meio de fazer, de produzir. Nesta acepção, artísticos são todos aqueles processos que, mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa. Sob o aspecto dos atos que tais processos implicam, e que tem por fim um resultado a alcançar, a *arte* é a própria disposição prévia que habilita o sujeito a agir de maneira pertinente, orientado pelo conhecimento antecipado daquilo que quer fazer ou produzir. Daí a conceituação de *arte* que Aristóteles nos seguintes termos: *hábito de produzir de acordo com a reta razão*, isto é, de acordo com a ideia da coisa a fazer. Dentro desse significado, cabem tanto aquelas *artes* da medida e da contagem, que os antigos consideravam básicas, quanto as *manuais*, que possibilitam a fabricação de objetos destinados ao uso, e que saem das mãos dos artífices, e, por fim, as *artes imitativas*, como a Pintura, a Escultura, a Poesia e a Música. Foi a estas últimas que Aristóteles abrangeu com a denominação genérica de *poesia* (*póiesis*), a qual, como se vê, significa muito mais do que ordinariamente se designa por este termo.

Esta definição de arte apresentada por Nunes inclui a noção de *téchnê*, isto é, de técnica, que cabe, principalmente, para as atividades manuais, mas não somente, pois para que um artista seja capaz de criar uma obra de arte esteticamente relevante, ele necessita de um profundo conhecimento técnico do seu campo de atuação.

Como se observa, porém, existiu já entre os gregos da época clássica, responsáveis pelas primeiras teorizações sobre a arte, uma separação entre o fazer e o pensar, muito embora ela não seja de modo algum radical. Esta divisão se consolida através dos séculos, culminando no máximo da divisão e especialização do trabalho em todos os sentidos, com o advento da sociedade industrial avançada, nos séculos XIX e XX. A assertiva aristotélica, contudo, mantém certa unidade entre atividade racional e manual na sua definição de arte e produção técnica, pois quando afirma que arte é o *hábito de produzir de acordo com a reta razão*, significa que somente pode produzir algum artefato aquele que tiver a ideia antecipada dele, não sendo ainda perceptível uma separação radical entre o pensar e o fazer como nos tempos atuais.

FIGURA 2 – LEONARDO DA VINCI

FONTE: Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci>. Acesso em: 30 abr. 2013

Em todo caso, foi a partir do Renascimento que esta separação se concretizou em dois campos distintos: o das belas artes ou artes liberais de um lado, e as artes servis ou manuais, por outro. As belas artes ou artes liberais constituem aquilo que nós, hoje, conhecemos por arte, já as artes servis são os produtos industriais e artesanais. No Renascimento, as artes servis eram aquelas que produziam os bens de uso e a fabricação era feita pelos artesãos, mediante encomenda.

A história desta separação é longa e implica a ideia de criação autônoma, algo que não convinha ser aceito pelas doutrinas religiosas da época, pois se acreditava que desde a época clássica grega, os artistas eram inspirados pelos deuses. Na Idade Média, esta crença se cristalizou a ponto de se tornar um dogma, pois somente o deus cristão ou hebreu era tido como capaz de criar. Os artistas ou artesãos, apenas imitavam a natureza das coisas conforme a criação divina. Romper com este dogma foi um trabalho árduo num percurso longo. Leia o que escreve sobre o assunto Jimenez no seu livro *O Que é Estética?* (1999, p. 39):

> A época da Renascença, sobretudo na Itália e na França, é vista como uma época de ouro aos nossos olhos modernos. Os historiadores do século XIX, preocupados em insistir na renovação que ela representa em todos os domínios, tanto artísticos como científicos, às vezes idealizaram este período. É bem verdade que a ideia de um sujeito criador autônomo aparece pelo final do século XV. Ela contribui para o reconhecimento do artista que goza doravante de um status social mais elevado do que o do artesão da Idade Média. Mas é preciso saber que não se passa como por milagre, de um pretenso inferno a uma espécie de paraíso. Se o artesão da Idade Média é submetido a coerções múltiplas e a numerosas sujeições, se sofre o peso da religião, da autoridade, do senhor e do mecenas, beneficia-se ele, todavia, de algumas vantagens. Reunidos em corporações, os artesãos detêm os meios de produção, gozam de uma certa garantia de liberdade de trabalho, produzem objetos com finalidade social. Este último ponto é importante. Ele significa que o artesão estabelece um elo entre sua obra e sua utilidade. Em outras palavras, ele tem consciência de seu valor de uso, percebe a relação existente entre o produto e sua significação real.

Ainda seguindo de perto a pesquisa feita por Jimenez (1999, p. 40-42), bem como a partir de outras fontes, é possível afirmar o seguinte: [...] a situação muda ainda no século XV. Aos poucos os arquitetos, os pintores e os escultores passam a se tornar trabalhadores autônomos e deixam de fazer parte das corporações de artes e ofícios. É praticamente redundante escrever "artes e ofícios", pois antes da separação determinada pela mudança nos meios de produção e pela mudança da mentalidade em relação às artes, artes e ofícios era praticamente a mesma coisa. Deixando a redundância de lado, o fato é que os "artistas" na acepção contemporânea do termo passaram a receber encomendas e pagamentos diretamente de seus clientes, os quais, obviamente, eram pessoas do clero ou da aristocracia. Ou seja, a encomenda e o pagamento da obra eram feitas por pessoas de posse diretamente aos artistas.

Assim sendo, as obras de arte produzidas pelos artistas passaram a obedecer a regras cada vez mais específicas. Da mesma maneira, as encomendas começaram a ser detalhadas em contratos particulares entre o artista e o comanditário (expressão de Jimenez), ou seja, a pessoa que realizava determinada encomenda para um determinado artista. Aqueles contratos explicavam os tipos de materiais a serem empregadas, as figuras a serem pintadas, as dimensões da tela, por exemplo. Tudo isso fazia com que a obra ainda mantivesse o seu valor de uso, ou seja, ainda não era somente mercadoria. Agora vou citar literalmente Jimenez (1999, p. 42):

> A situação, todavia, evoluiu a partir da metade da Renascença. A importância dos materiais na fixação do preço das obras diminui em proveito da perícia, da habilidade ou do talento evidenciados pelo artista. Leva-se em conta, sobretudo, o poder criador deste último e muito menos a riqueza das cores, muito caras, que exibem um luxo julgado por demais ostensivo. Em outras palavras, o talento ou o gênio, qualidades intrínsecas à personalidade do autor, estão acima de tudo. Definir o artista como autor significa também reconhecê-lo como proprietário exclusivo, ao mesmo tempo, de sua obra e de seu talento, tornando-se ambos negociáveis no mercado de arte em expansão. O valor de troca começa a prevalecer sobre o valor de uso.

É importante esclarecer algumas coisas a partir destas citações. No mundo antigo e mesmo medieval, a autoria da obra não era importante. Especialmente no interior do cristianismo a obra era mais inspiração do deus cristão do que do artista a partir do dogma de que somente o deus cristão ou hebreu cria. O artista não criava, ele imitava a criação dita divina, pois inclusive a natureza era considerada criação divina. É preciso considerar que o modo de produção que prevaleceu durante mais de mil anos de cristianismo hegemônico, foi o feudal. A base da produção feudal é a servidão concomitante com a escravidão, em alguns casos. O servo da gleba era o trabalhador de fato. Nas cidades, que praticamente extensão das propriedades rurais, havia os artesãos, os pequenos mercadores, mas a relação com a aristocracia e com o clero era de servilidade. Com o advento do mercantilismo (séculos XV a XVIII), houve um aumento considerável de capital nas mãos dos mercadores. Estes, por sua vez, tornaram-se os primeiros capitalistas de fato e assim foram profundamente alteradas as formas de produção, bem como o modo de compreender e de explicar as relações dos seres humanos com o mundo, a natureza, e também, agora com a riqueza monetária: o dinheiro.

UNI

O conceito de criação *ex nihilo* (a partir do nada) como para os hebreus e cristãos não existe entre os gregos e os romanos.

A alteração das formas de produção gera outro tipo de relação com as coisas produzidas. O que antes tinha valor de uso, a partir do início do capitalismo passou a ter valor de troca, ou seja, virou mercadoria, uma coisa a mais no

mundo das coisas. O trabalho servil também virou mercadoria. Outra mudança profunda diz respeito à forma de produzir as obras de arte. Elas passaram a ser entendidas como sendo de autoria individual de pessoas talentosas e hábeis, ou seja, as pessoas deixaram de lado, pelo menos em parte, a ideia de imitação, aderindo à ideia de criação individual de um sujeito humano e não mais de um deus. No auge do teocentrismo cristão, que vai do século IV até o século XVI, a prerrogativa da criação era divina. Mas, com o mercantilismo e com o capitalismo passa a prevalecer a noção de antropocentrismo e é isso que vai permitir que as pessoas possam dar-se o direito, também elas, de criar. A criação artística ganha autonomia, mas ao custo de transformar a obra em mercadoria. Isto não quer dizer que a obra esteticamente relevante ou original, como escreve Walter Benjamin, em a *Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), não mantenha o seu valor estético.

Assim sendo, a arte pode ser definida como o resultado produtivo de um artista cuja capacidade para criar formas estéticas especiais implica um grau complexo de apreensão da realidade. As formas produzidas variam com o tempo, isto é, são imanentes às vicissitudes históricas. Estas formas estéticas especiais obedecem a leis produtivas próprias, doadas pelo artista à obra, no momento mesmo da sua criação. Este tema é o da Poética, assunto que discutirei a seguir.

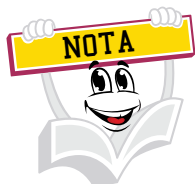
4 POÉTICA

Ao concluir o item sobre a definição inicial de Arte fiz rápida alusão à Poética. Pois bem, a palavra poética, cuja história etimológica e semântica é das mais ricas e complexas precisa ser agora explicitada em alguns de seus usos. Repito aqui o que já firmei: não há como separar de modo conciso as noções de arte, técnica e poética. São conceitos que se interpenetram semanticamente, mas é comum separá-los para fins didáticos. A poética se origina da palavra grega *poiein* (*poiesis*) e significa basicamente atuação, ação. Porém, para alguns autores, o seu significado é uma espécie de fazer num sentido mais intelectual. O fazer propriamente dito estaria mais próximo da arte ou da técnica. Para outros o termo *poiesis* tem um significado, mais próximo à produção de formas de modo mais amplo, como por exemplo, Nunes (2002, p. 20), a quem passo a citar:

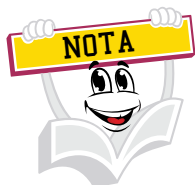
> [*Póiesis*] é produção, fabricação, criação. Há, nessa palavra, uma densidade metafísica e cosmológica que precisamos ter em vista. Significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser. Criação não é, porém, no sentido hebraico de fazer algo do nada, mas na acepção grega de gerar e produzir dando forma à matéria bruta, preexistente, ainda indeterminada, em estado de mera potência.

A razão de Nunes aludir a uma pretensa "densidade metafísica e cosmológica" desta palavra está relacionada ao ordenamento do universo, cujo mito é narrado por Platão. Estas ideias são discutidas por Platão num livro denominado *Timeu*, no qual ele explica a formação do mundo por intermédio da ação de uma divindade: o Demiurgo. Porém, a narrativa platônica é mítica ou

alegórica, ou seja, é uma boa maneira de Platão explicar aos seus alunos como se estabeleceu a ordem (*kosmos*) do mundo, como o próprio Platão o explica: trata-se de narrar "o mito mais verossímil, sem pretendermos ultrapassar os seus limites" (*Timeu* 29 d). A palavra grega *kosmos* significava, inicialmente, a ordem, o ordenamento do universo. A partir de um determinado momento, ela passou a significar o próprio mundo, o universo.

NOTA

A citação de obras antigas do pensamento grego é feita como acima: Platão, Timeu 29 d. Esta numeração de páginas, colunas, parágrafos e linhas da quase totalidade das obras gregas clássicas está de acordo com as edições feitas por August Immanuel Bekker (1785-1871), entre 1816 e 1831. Por isso, quando você encontrar, por exemplo, Platão, Rep. 360 a, tratar-se-á da página "360" da Edição Bekker, coluna "a". Toda a tradução das obras gregas clássicas da língua grega para a língua portuguesa, que tenha um mínimo de qualidade, apresenta esta numeração a fim de que o pesquisador possa conferir a citação com o original, se for o caso.

Volto ao texto de Nunes. O *Timeu* apresenta, obviamente, uma metafísica e uma cosmologia, mas isto não quer dizer que o *Timeu* seja um livro que contenha algo de misterioso ou de sagrado. Aliás, nenhum livro de Platão pode ser lido ao pé da letra, como de resto nenhum livro antigo pode ser lido como se tivesse sido escrito hoje, pois as condições gerais do conhecimento científico eram muito diferentes das nossas.

NOTA

Fora das religiões não existem livros sagrados ou portadores de mistérios. Somente religiões e seitas religiosas têm livros sagrados (Bíblia, Talmud, Torah ou Alcorão) e de iniciação esotérica. A filosofia e as ciências não têm e nem podem ter livros sagrados ou herméticos. Consequentemente, livros sagrados existem somente para os teólogos e não existem para os filósofos, isto é, os filósofos os consideram objeto de estudo e não de veneração sagrada. Para a filosofia não existem santos, magos ou pessoas iluminadas por divindades, existem apenas homens e mulheres que acreditam nisto ou naquilo. Filósofos e cientistas estudam, dialogam, discutem, provam, justificam ou não isto ou aquilo.

O que escrevi acima não retira do *Timeu* o seu valor metafísico, no bom sentido do termo, ou seja, o *Timeu* é um excelente exemplo de como se elabora uma teoria racional, quer dizer, um discurso racional sobre o mundo que tenha começo, meio e fim. Para explicitar a noção de *poiesis*, considerando o que acabo de escrever sobre Platão, cito mais um trecho de Nunes (2002, p. 20):

> A origem do universo, do *cosmos*, que é o conjunto ordenado dos seres, cada qual com a sua essência [identidade] ou, o que é o mesmo, com a sua forma definida, deve-se a um ato *poético*: foi a inteligência divina, impessoal, que conduziu a matéria do estado de caos e de indeterminação iniciais ao estado de realidade plenamente determinada. Segundo a hipótese mítica de Platão, isso se operou pela ação de um espírito inteligente e superior, o Demiurgo, que imprimiu na matéria as formas dos modelos eternos e ideais das coisas, que podia contemplar na região celeste. A ação do Demiurgo, que fez do universo a sua obra, e que o gerou como artefato, foi o ato poético fundamental que os artistas repetem ao impor à matéria, segundo a ideia que trazem na mente, uma forma determinada.

FIGURA 3 – PLATÃO EM: *A ESCOLA DE ATENAS*, RAPHAEL, 1509

FONTE: Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Timeu>. Acesso em: 30 abr. 2013.

UNI

O que é cosmologia? Aqui significa explicação, tradado, discurso racional sobre a ordem do mundo.

A ideia grega de organização do mundo que se encontra sintetizada no *Timeu* de Platão, na *Metafísica* de Aristóteles e em outros textos filosóficos, bem como nos poemas dos poetas clássicos, como na *Ilíada* de Homero e na *Teogonia* de Hesíodo apresentam, em comum, essa perspectiva ordenada do universo. Poetas e filósofos veem, portanto, o mundo como perfeitamente ordenado. As ações dos

deuses e dos homens é que nem sempre combinam com aquela ordem, razão pela qual, tanto poetas quanto filósofos insistem que se deva seguir a ordem do mundo nas ações ordinárias, porque aquela ordem é bela. A beleza da ordem do mundo precisa ser imitada, daí decorrendo a noção de mimese, ou seja, uma espécie de imitação não somente da aparência do belo, mas do seu significado profundo. Porque o que é belo é bom.

Mas, essa imitação do belo não tem um sentido moral. O bom ou o bem que é similar ao belo não tem uma vinculação imediatamente, como boa parte dos moralistas sugere, nas suas interpretações do pensamento grego. É necessário destacar isso para que não haja confusão. O belo entendido como bem, bom, bondade, é aquilo que é bem feito, bem ordenado, adequado à sua função. Nada tem a ver com a concepção cristã de bondade. Goldschmidt, no seu livro *Diálogos de Platão: Estrutura e Método* Dialético (2002, p. 275-276, nota 4), deixa isso bem claro numa nota de rodapé: "Observemos somente agora que a 'bondade' não deve ser considerada de imediato em seu sentido moral, mas no técnico: a Criação é obra de um bom trabalhador, e somente nós sentimos esta 'bondade', esta satisfação pela obra bem feita, como uma 'benevolência' em relação a nós".

Repito: aquilo que é bem feito merece ser considerado belo e bom. Mas, trata-se da atividade do trabalhador, o Demiurgo é um deus trabalhador. Ele ordenou o mundo conforme a ideia perfeita, mas note-se, o Demiurgo, assim como qualquer trabalhador tem acesso à ideia, pois sem ela, torna-se impossível produzir uma obra bela e, consequentemente, boa, ou seja, adequada à sua função. Mesmo que o acesso à ideia primeira, prerrogativa do Demiurgo, seja por intermédio da imitação, o artista, ou seja, aquele que pratica a *téchnê*, tem a ideia como referência. Mesmo que Platão considere que algumas artes como cópia da cópia, simulacro, portanto, todo aquele que produz um artefato tem contato com a ideia, isto é, com as regras da produção de um determinado artefato. Estas regras são denominadas poéticas.

A afirmação de Nunes sobre a interferência de uma inteligência divina, impessoal, deve ser vista com reservas. Especialmente porque a noção de divindade entre os gregos é muito diferente daquela dos hebreus e dos cristãos. Para os gregos o divino é aquilo que não conseguimos alcançar imediatamente pelos sentidos do corpo, mas somente com a capacidade racional e, às vezes, nem com a razão. Também existe uma diferença entre as concepções de mundo dos poetas gregos relativamente as dos primeiros filósofos, mesmo que ambos apresentem uma visão ordenada do mundo, como afirmei acima. A rigor, os poetas apresentam **cosmogonias** e os filósofos **cosmologias**. A diferença é que os poetas mostram metaforicamente a geração do mundo e dos deuses, os filósofos tratam de explicar, de demonstrar, de dar o *logos* da origem das coisas. Esta explicação está no livro *Filósofos Pré-Socráticos: Primeiros mestres da filosofia e da ciência grega*, de Spinelli (2003, p. 36), a quem passo a citar:

A grande diferença, no entanto, entre a opinião de Tales e a das antigas cosmogonias (que se perguntavam pela origem e desenvolvimento do Universo) reside no fato de que Tales não 'teologizou' tão somente sobre a questão. Ao buscar uma unidade explicativa para a geração do *cosmos* não se valeu exclusivamente da mística religiosa, concebendo-a como uma força divina nos termos do mito,

mas como alguma coisa natural, um princípio ou elemento material concebido como vivente: a água ou a umidade. Ele procurou fundamentar o princípio mediante a utilização de argumentos de ordem racional, justificando as grandes teses explicativas da origem através de um outro padrão explicativo que não o estritamente mítico.

Tales de Mileto, como você já sabe, foi considerado pela tradição filosófica como sendo o primeiro filósofo. Exatamente por isso: mudou a maneira de explicar a origem, o *ato poético* fundador. As cosmogonias eram explicações teológicas, místicas da origem e ordem do Universo, ou seja, do seu princípio. Princípio e origem não significam aqui meramente, começo, mas aquilo de que **o começo** é portador e anunciador. Anuncia aquilo que engendra a ordem que mantém a unidade do Universo. Portanto, esse anúncio implica a demonstração da origem da unidade do mundo conhecido e não uma postulação mística ou religiosa, por isso, considerada filosófica.

NOTA

Tales (624 ou 625-556 ou 558 a. C.) nasceu na colônia grega de Mileto, na Ásia Menor, atual Turquia. Em razão dessa proximidade asiática de Tales, alguns comentaristas aventam a origem oriental da Filosofia. Tales, no entanto, era colono grego e falava a língua grega, tendo muito pouco a ver, ao que tudo indica, com a cultura oriental.

A religião grega, se é que podemos utilizar aqui o termo religião no singular, admitia vários deuses e eles não se situavam num plano estritamente superior. Eram deuses antropomórficos, isto é, apresentavam forma humana. Eles também não tinham características somente sobrenaturais, mas também naturais, pois eram gerados. Embora habitassem o monte Olimpo, misturavam-se aos humanos, algumas vezes coabitando com eles e mesmo tendo filhos com eles, de onde vinham os semideuses, como Aquiles, por exemplo. Para esclarecer esta questão cito novamente Spinelli (2003, p. 36):

> Essa tendência se intensificou na Filosofia, e na maioria das vezes, o deus acabou se transformando numa figura de linguagem, incorporando uma significação semântica do seguinte modo: tudo aquilo que estava muito acima da esfera humana, principalmente de sua capacidade de compreensão, era denominado de *theós* ou *theîon*, ou então vinha mencionado como uma intervenção do *deus* ou da *divindade*. Este *theîon,* a tradução antiga latina concebeu-o como *ex mundi ratione*, ou seja, como expressão daquilo que está fora do alcance da razão humana (uma tradução perfeitamente concordante com um gênio empírico, tal como o de Tales e da maioria dos filósofos pré-socráticos). Além disso, (...) a filosofia antiga, a partir de Tales, tende a estabelecer que o mundo é eterno e, portanto, este mundo não poderia acolher um *deus* como seu genitor.

Essa tendência se intensificou na Filosofia, e na maioria das vezes, o deus acabou se transformando numa figura de linguagem, incorporando uma significação semântica do seguinte modo: tudo aquilo que estava muito acima da esfera humana, principalmente de sua capacidade de compreensão, era denominado de *theós* ou *theîon*, ou então vinha mencionado como uma intervenção do *deus* ou da *divindade*. Este *theîon,* a tradução antiga latina concebeu-o como *ex mundi ratione*, ou seja, como expressão daquilo que está fora do alcance da razão humana (uma tradução perfeitamente concordante com um gênio empírico, tal como o de Tales e da maioria dos filósofos pré-socráticos). Além disso, (...) a filosofia antiga, a partir de Tales, tende a estabelecer que o mundo é eterno e, portanto, este mundo não poderia acolher um *deus* como seu genitor.

5 TÉCNICA (TÉCHNÊ)

A palavra *téchnê,* habitualmente traduzida por técnica, não significa somente um conjunto de regras para fazer ou fabricar um objeto artificial. Como já afirmei, ela se mistura com a atividade do artista, com a *práxis* humana. *Práxis* humana entendida aqui como prerrogativa do *homem faber*, daquele que pensa, cria e executa aquilo que pensara. Não se trata de uma atividade separada do pensar. Mas, e isto é muito comum, alguns discursos costumam separar a arte da técnica, considerando a primeira mais ligada à atividade intelectual e a segunda à atividade manual.

A palavra *téchnê*, na sua origem se confundia mesmo com arte, mas talvez seja mais próxima anda de *epistémê*, ciência ou arte de fazer ciência, no sentido grego antigo de ciência, o que está na origem do ato de filosofar e do objeto do filosofar. Os pensadores gregos desde muito cedo se deram conta que as pessoas em geral têm desejo de conhecer, mas vai ser Aristóteles, o último dos grandes filósofos clássicos gregos, que fará a síntese desta disposição humana, no início da *Metafísica*. Cito, portanto, Aristóteles (Metafísica, 980 a 22; 980 a 25):

> Todos os seres humanos naturalmente desejam o conhecimento. Isso é indicado pelo apreço que experimentamos pelos sentidos, pois independentemente do uso destes, nós os estimamos por si mesmos, e mais do que todos os outros, o sentido da visão. Não somente objetivando a ação, mas mesmo quando não se visa nenhuma ação, preferimos a visão – no geral – a todos os demais sentidos, isto porque, de todos os sentidos, é a visão o que melhor contribui para o nosso conhecimento das coisas e o que revela uma multiplicidade de distinções.

Este parágrafo citado é o primeiro da *Metafísica*. Ele indica algumas questões importantes, como por exemplo, de que somos movidos por um *páthos*: um desejo muito forte que temos e que nos impele a conhecer; que conhecemos as coisas visíveis pela visão e com ela distinguimos as diferenças entre as coisas e que, mesmo que este conhecimento não se destine para a ação, preferimos o conhecimento à ignorância. Aristóteles explica as diferenças entre os humanos e os animais no que concerne à possibilidade de aprender alguma coisa, explica as diferenças de memória entre os seres da natureza e chega à conclusão de que a memória humana é um dos principais requisitos para se formar a experiência. Explica como os homens chegaram à Filosofia e o que ela significa. Para esclarecer esta questão, cito Spinelli (2006, p. 187).

> O filosofar se infiltrou na vida grega como um acontecer, como uma prática de um certo tipo (não necessariamente unívoca), de modo que o filósofo era alguém que, mesmo a custo, deveria se apropriar ou dotar-se dessa prática. Enquanto atividade, a filosofia se apresentou como *epistémê*: como a busca de uma habilidade que deveria condizer com o *fazer filosófico*, ou seja, com a téchnê ou o ofício correspondente a um certo modo (ou modos) de acessar a sabedoria e, naturalmente, de produzir ciência, ou melhor, de dar forma e corpo a uma sabedoria especializada.

UNI

Mas, porque aludir ao início da Filosofia no Caderno de Estudos de Estética? Porque foi lá que tudo começou.

Observe o seguinte: o filosofar é uma *téchnê* específica, uma prática que visa *dar forma e corpo a uma sabedoria especializada*, escreveu Spinelli. Este dar forma é uma poética. Existem regras para tanto. As regras estão sendo inventadas pelos próprios filósofos e resultado, é a expressão estética do conhecimento, ou seja, é como se fosse uma obra de arte, pois o filosofar busca, por intermédio de uma *téchnê* apropriada dar forma ao pensamento.

Como você acabou de ler estamos, consequentemente, muito distantes da mera repetição técnica de fazer e refazer aquilo que já sabemos fazer. Trata-se de algo muito mais próximo da ideia de *homo faber*, daquele que é capaz de ir além da mera repetição, embora a repetição seja importante para ajudar a formar um lastro de memória necessário, como o próprio Aristóteles explica na *Metafísica*. Cito mais uma vez o texto de Spinelli (2006, p. 189):

> Em sentido ativo, a sabedoria era tida como *epistémê*: como explicação teórica da *téchnê* produtiva de resultados, do ofício de fazer bem feito. Aristóteles, na *Ética a Nicômaco*, definiu a téchnê, nesses termos, como "uma capacidade raciocinada de produzir", ou ainda, "uma disposição produtiva, que se submete ao reto raciocínio". O termo *téchnê* expressava a habilidade, competência ou destreza na execução de uma determinada tarefa, fosse ela manual ou intelectual, profissional ou recreativa. No interior da *polis*, a *téchnê* designava, de modo próprio, as artes produtivas (o trabalho dos artesãos, dos construtores, dos pedreiros, dos carpinteiros, dos tecelões etc.), de modo mais sofisticado, a "artimanha" dos *políticos*, aos quais vieram aos poucos juntar-se os sofistas e os filósofos. Os artesãos eram os serviçais da *téchnê*, os outros os seus cultores, sendo que cabia ao filósofo a promoção e o cultivo da *téchnê* e da *epistémê*.

Mas, porque aludir ao início da Filosofia no Caderno de Estudos de Estética? Porque foi lá que tudo começou.

Quero chamar a sua atenção para o que já escrevi e repeti desde o começo. A *téchnê* implica produzir de acordo com a reta razão. Ou seja, de acordo com algum projeto racional. Isto vale tanto para os profissionais que fazem os trabalhos mais corriqueiros como para os filósofos, os sofistas, os artistas, os poetas e assim por diante. O sofista, por exemplo, compunha discursos por encomenda que eram muito bem pagos, para serem pronunciados nas assembleias pelos políticos. Se o seu discurso não fosse bem feito, se a sua *téchnê* retórica não fosse das melhores ele não teria encomendas e, consequentemente, não teria renda alguma e não poderia exercer a profissão de sofista. Ou seja, o conteúdo e a forma de seu discurso deveriam causar impacto nos ouvintes, pois eram os ouvintes das assembleias que votavam e que decidiam os destinos da *polis*. Assim você pode perceber que a *téchnê* não era um mero fazer repetitivo.

NOTA

Havia, em Atenas e em outras cidades democráticas gregas, compositores profissionais de discursos, os quais eram chamados de sofistas. Estou escrevendo "compositores" de propósito, pois a grande maioria dos gregos clássicos não sabia ler e escrever. Não era por ignorância, mas porque a cultura oral era, de fato, a cultura superior. A leitura e a escrita, que foram inventadas pelos escravos e mercadores fenícios e só muito mais tarde se desenvolveu Grécia, eram atividades dos escribas e a maioria dos escribas era composta por escravos. Saber ler e escrever não era sinônimo de cultura, mas de escravidão. Os discursos compostos pelos sofistas eram, na sua maioria, ditados para os escravos do sofista compositor. O papiro ou as tabuinhas de argila eram entregues aos escravos do político. A função destes era ler os mesmos até que o político os decorasse e pudesse recitá-los na assembleia sabendo-os de cor.

Todos estes temas serão retomados nos tópicos e unidades seguintes, pois teremos que voltar seguidamente às origens para mostrar a diferença que existe entre as noções de estética de hoje e de ontem. Para concluir este Tópico farei a seguir um resumo e umas questões para a formação de um lastro de memória como explicou Aristóteles. A seguir passaremos para o Tópico 2.

RESUMO DO TÓPICO 1

Neste tópico você viu:

Etimologia, conceitos e características da Estética, apresenta, como indica o seu título, um panorama dos significados das palavras centrais que utilizamos a fim de que se possa discutir este assunto. Apresentei a sua origem e o seu desenvolvimento semântico. Expliquei que o tratamento dado a esta disciplina é filosófico porque ela é uma disciplina filosófica.

Da mesma maneira expliquei o que é arte, o que é o fazer artístico e o que é o fazer com arte; o que é a poética e a técnica. Todos estes termos se entrelaçam desde a sua origem etimológica, todos eles foram discutidos pelos filósofos greco-romanos, pelos pensadores medievais, na sua maioria teólogos e pelos teólogos e filósofos modernos e contemporâneos. Expliquei ainda, sempre me baseando em fontes confiáveis, as diferenças de percepção dos pensadores antigos e contemporâneos, relativamente aos fenômenos artístico e estético. Na medida do possível também expliquei outros termos que não são de uso comum no dia a dia. Isso deve ajudá-lo a melhor compreender esta disciplina.

A Estética é, portanto, uma disciplina filosófica que estuda os fenômenos da sensibilidade humana não exclusivamente ligados à arte, mas também a publicidade e ao artesanato. A Arte, por sua vez, é um fenômeno específico, cuja origem é tão antiga quanto é o ser humano. A Poética é a maneira de produzir assim como a Técnica. As primeiras Poéticas tratavam da poesia. Hoje se denomina de Estética os tratados sobre as artes em geral. A Poética, hoje, é o conjunto de regras explícitas e implícitas da produção artística.

AUTOATIVIDADE

1 O que significa Estética?

2 Qual é a diferença entre fazer com arte e o fazer artístico?

3 Quais são as características principais da poética?

4 Explique a noção de téchnê (técnica) como práxis humana.

TÓPICO 2

DIFERENÇAS E APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS E OPERATIVAS

1 INTRODUÇÃO

Você pode achar estranho este título: "Diferenças e aproximações conceituais e operativas", mas ele advém da necessidade de se estabelecer com maior precisão conceitual as várias formas do fazer, ou seja, do fazer com arte, do fazer artístico e do modo como estes objetos artificiais são utilizados para operar no mundo. Existe um modo específico da produção artesanal, ou seja, a produção de artefatos, historicamente constituído. Isto significa o seguinte: cada época histórica produz o seu tipo específico de artefatos para as mais diversas finalidades. Esta produção, à medida que o conhecimento científico se desenvolve, é cada vez mais alimentada com maior valor agregado. Este valor agregado é especificamente um valor informativo, ou seja, quanto mais rico é o objeto produzido mais informação contém. É importante que você também saiba que cada objeto, historicamente produzido, atendeu às necessidades do momento histórico de sua produção.

Cada coisa inventada somente pode ser inventada conforme progredia o conhecimento de uma determinada civilização ou sociedade. Também é importante saber que muitas informações técnicas e tecnológicas foram perdidas porque desapareceram os seus vestígios históricos e, em consequência disso, é praticamente impossível fazer-se uma história minuciosa da práxis humana no que concerne à produção de objetos. Mas, por outro lado, existe uma grande quantidade de materiais que permaneceram, mesmo sob a ação inclemente das intempéries e do eventual descaso com a sua preservação, mesmo assim, a partir destes materiais podemos fazer inferências aproximadas da operatividade humana ao longo da história.

Assim sendo, apresentarei a você, na medida do possível, uma visão ampla e outra mais específica desta operatividade, bem como dos conceitos explicativos dela decorrentes. O fazer, o entender e o explicar são parte da téchnê humana, a qual tem no conceito de homo faber o centro produtivo mais rico e fecundo.

Os objetos possuem forma e função e são caracterizados como belos feios. Mas quando aludimos a objetos temos a tendência de considerar apenas os seus aspectos físicos, materiais. No entanto, existem outros, cuja materialidade também é real, pois precisam apresentar-se sob alguma fórmula material, mas dão a entender que transcendem a sua própria materialidade. A estes objetos, além de belos ou feios, também chamamos de trágicos ou sublimes e assim por diante. Estes objetos são as obras de arte e, por isso, são mais aceitas como obras

ditas puramente intelectuais e que a tradição mística chama de obras espirituais, mas na verdade elas possuem um fundamento tão material quanto qualquer outro. Uma peça musical de Villa Lobos, por exemplo, é tão material quando uma estátua. A diferença está no tipo de avaliação que fazemos do que seja ou não material. Ao apreciarmos uma estátua podemos nos iludir imaginando que a materialidade da estátua seja o mármore ou o bronze, mas esta parte da matéria é, no fundo, apenas o suporte. A materialidade da obra é aquilo que ela porta como comunicação estética.

2 O FAZER, O ENTENDER, O EXPLICAR

Após ter examinado, mesmo que de modo sucinto e esquemático, a etimologia dos termos estética, arte, poética e técnica e verificar que eles se entrelaçam semântica e conceitualmente, passarei agora à utilização destes conceitos para explicar o que foi anunciado no título deste tópico. O fazer, o fabricar parece ter sido o primeiro passo rumo ao pensar. Podemos exemplificar isto com o fazer dos demais seres da natureza. Cada espécie tem o seu modo próprio, característico de vida e reprodução: um modo biotípico de existência. Pode-se afirmar também, que cada espécie tem uma cultura própria, muito embora, somente a espécie humana tenha consciência de sua cultura. A cultura humana se caracteriza, consequentemente, pela manutenção de suas formas biológicas de reprodução e sobrevivência, o que garante a permanência da espécie enquanto espécie, mas busca acrescentar à sua sobrevivência **algo que a transforma em vivência**. Explico: uma coisa é manter-se vivo e reproduzir-se como espécie, outra bem diferente, é a produção de uma forma de vida boa e agradável. Isto é muito mais do que sobreviver, é de fato, viver na plenitude deste conceito.

Depois do fazer vem o entendimento e a explicação dos modos de fazer e de viver. Neste ponto a humanidade alcançou graus inusitados de compreensão e explicação da realidade. Mas nem sempre estes entendimentos e explicações são positivos: há também os negativos, como as de alguns místicos e histéricos que pregam doutrinas ascéticas, sacrifícios e mortificações corporais e psíquicas, clausuras voluntárias, abstinência sexual e outras doutrinas esotéricas. Todas elas apresentam um grau de elaboração estética bastante convincente, daí a sua relação com a moralidade humana. O fazer, o entender e o explicar implicam, pois, todas estas práticas humanas historicamente constituídas.

O fazer no processo evolutivo está ligado à libertação das mãos utilizadas na locomoção. Aliás, a história da evolução humana é a constante libertação de alguma coisa ou mesmo de muita coisa, como explica Leroi-Gourhan *O Gesto e a Palavra: Técnica e Linguagem* (1985, p. 31).

> De facto, numa perspectiva que vai do peixe da era primária ao homem da era quaternária, julgamos assistir a uma série de libertações sucessivas: a dor corpo em relação ao elemento líquido, a da cabeça em relação ao solo, a da mão em relação à locomoção e, finalmente, a do cérebro em relação à mascara facial.

Ou seja, foi no processo evolutivo que estas liberações ocorreram, até chegarmos ao *homo sapiens*. Mas, para chegar até o *sapiens*, a espécie humana percorreu um longo caminho marcado por uma intensa atividade fabril e intelectual. A libertação das mãos permitiu a sua utilização para fazer coisas, como por exemplo, a mais necessária de todas: apanhar alimentos para serem levados à boca, ou seja, a boca também ficou livre da necessidade buscar alimentos. Resumindo: com as mãos e a boca livres a humanidade chegou ao desenvolvimento da atividade fabril e da linguagem, o que por sua vez, e concomitantemente, desenvolve a capacidade cerebral. Este é o sentido do fazer primordial. O fazer subsequente é o da criação dos mais diversos objetos.

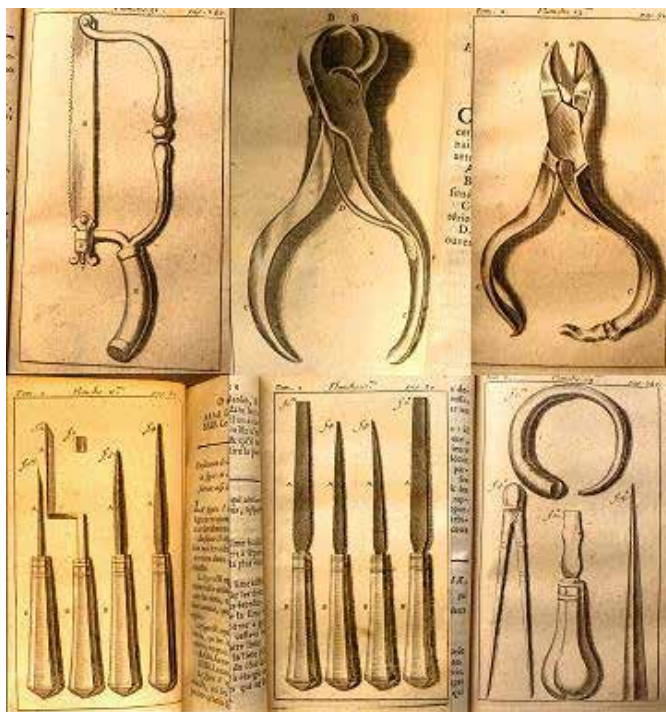
A libertação da mão em relação à locomoção produziu ainda uma terceira situação importante. A mão ficou livre também para a defesa, para a agressão, mas também para o carinho, a demonstração de afeto. A posição ereta fez com que os humanos pudessem situar-se em pé um frente ao outro; permitiu que um pudesse acariciar ao outro com as mãos, além de terem relações sexuais um de frente para o outro, ao contrário dos demais seres da natureza. É neste momento que biologia e cultura se complicam. É nesse movimento biocultural que a afetividade humana se desenvolve em níveis jamais encontrados entre os animais em geral. Possivelmente a partir deste conjunto de inovações bioculturais que as primeiras noções de belo e feio, agradável e desagradável, prazer e desprazer se consolidam como sensações e sentimentos humanos.

O fazer humano mais antigo resultou nos instrumentos. Eles estão presentes ainda hoje nas mais diversas atividades humanas. De acordo com o livro *Filosofia da Caixa Preta*, de Flusser (2002, p. 20) "Instrumentos têm a intenção de arrancar objetos da natureza para aproximá-los do homem. Ao fazê-lo, modificam a forma de tais objetos. Este produzir e informar [dar forma] se chama trabalho. O resultado se chama obra". Como escrevi acima, existem instrumentos que produzem menos informação e outros, mais. Flusser (2002), a fim de ilustrar a sua assertiva, cita o facão e a agulha como sendo instrumentos que produzem menos ou mais informação. O facão serve para cortar cachos de banana, por exemplo. A atividade de cortar cachos de banana produz pouca informação. A agulha, por outro lado, serve para dar forma às roupas e aos sapatos, por exemplo. Por isso ela produz mais informação. Os instrumentos fazem tal coisa ampliando a força humana através de uma espécie de prolongamento de seus órgãos. Cito novamente Flusser (2002, p. 21):

Instrumentos são prolongamentos de órgãos do corpo: dentes, dedos, braços, mãos prolongados. Por serem prolongamentos, alcançam mais longe e fundo a natureza, são mais poderosos e eficientes. Os instrumentos simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente; a flecha, o dedo; o martelo, o punho. São "empíricos".

Depois de milênios trabalhando com instrumentos os humanos inventaram as máquinas. Mas, isto não quer dizer que os instrumentos desapareceram, ao contrário, muitos deles foram, inclusive, industrializados, isto é, são produzidos em série por máquinas, como explica Flusser (2002, p. 21):

> Graças à revolução industrial, passam [os instrumentos] a recorrer a teorias científicas no curso da sua simulação de órgãos. Passam a ser "técnicos". Tornam-se, destarte, ainda mais poderosos, mas também maiores e mais caros, produzindo obras mais baratas e mais numerosas. Passam a chamar-se "máquinas". [...]. Quando os instrumentos viraram máquinas, sua relação com o homem se inverteu. Antes da revolução industrial, os instrumentos cercavam os homens; depois, as máquinas eram por eles cercadas. Antes, o homem era a constante da relação, e o instrumento era a variável; depois, a máquina passou a ser relativamente constante. Antes os instrumentos funcionavam em função do homem; depois, grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas. [...]. O tamanho e o preço das máquinas fez com que apenas poucos homens as possuam: os capitalistas. A maioria funciona em função delas: o proletariado.

FIGURA 4 – INSTRUMENTOS ANTIGOS

FONTE: Disponível em: <www.curiosidadenanet.com>. Acesso em: 30 abr. 2013.

A terceira fase desta evolução é a produção daquilo que Flusser chama de *aparelho*. E da mesma maneira que os instrumentos não desapareceram com a invenção das máquinas, assim também as máquinas não desapareceram com a invenção dos aparelhos. Aliás, os aparelhos foram acoplados às máquinas tornando-as ainda mais poderosas do ponto de vista produtivo. Os aparelhos são produto da sociedade industrial avançada e a sua característica é a de estar

programado. Mas, para definir com mais precisão o aparelho, cito novamente o texto de Flusser (2002, p. 19):

> Antes de mais nada, é preciso haver acordo sobre o significado do aparelho, já que não há consenso para este terno. Etimologicamente, a palavra *apparatus* deriva dos verbos *adparare* e *praeparare*. O primeiro indica prontidão para algo; o segundo, disponibilidade em prol de algo. O primeiro verbo implica o estar à espreita para saltar à espera de algo. Esse caráter de animal feroz prestes a lançar-se, implícito na raiz do termo, deve ser mantido ao tratar-se de aparelhos. Obviamente, a etimologia não basta para definirmos aparelhos. Deve se perguntar, antes de mais nada, por sua posição ontológica. Sem dúvida, trata-se de objetos produzidos, isto é, trazidos da natureza para o homem. O conjunto de objetos produzidos perfaz a cultura. Aparelhos fazem parte de determinadas culturas, conferindo a estas certas características.

Como você acabou de ler, a definição de aparelho é uma extensão das definições de instrumentos e de máquinas. A posição ontológica do aparelho, isto é, o seu modo de ser e de existir, faz parte do aparelho uma confirmação daquilo que Marx e Engels (1982, p. 109) afirmaram em 1848: "A burguesia não pode existir sem revolucionar permanentemente os instrumentos de produção, por conseguinte as relações de produção, por conseguinte todas as relações sociais". A palavra "instrumentos" significa aqui os meios e os artefatos utilizados na produção, incluindo capital, o trabalho do proletário, as matérias-primas subtraídas à natureza. Mas, o importante é observar a característica revolucionária da burguesia e que somente pode existir se reinventar permanentemente os meios técnicos e científicos de produção, incluindo-se neles, as formas de trabalho.

A partir desta citação você pode entender as razões pelas quais os instrumentos permaneceram durante milênios praticamente sem alteração. No entanto, bastaram uns trezentos e poucos anos de revolução industrial/capitalista para que todo o cenário se alterasse violenta e profundamente: boa parte da humanidade saiu da fase de utilização dos instrumentos primitivos, passou para a das máquinas primitivas e hoje trabalha como que num estado de fusão com as máquinas-aparelho. Sim, porque na relação dos seres humanos com os instrumentos os humanos eram a constante e os instrumentos a variável, como vimos acima; no período industrial clássico, as máquinas eram a constante e os homens a variável. Agora, no caso dos aparelhos e das máquinas-aparelho, o funcionário que realiza operações com eles, deve obedecer aos programas pré-estabelecidos neles instalados, do contrário nada poderá fazer. É o meu próprio caso no momento em que escrevo em meu computador pessoal: se não obedeço ao seu programa ele se nega a funcionar. Cito mais uma vez Flusser (2002, p. 24):

> De maneira que o "funcionário" não se encontra cercado de instrumentos (como o artesão pré-industrial), nem está submisso à máquina (como o proletário industrial), mas encontra-se no interior do aparelho. Trata-se de função nova, na qual o homem não é constante e nem variável, mas está indelevelmente amalgamado ao aparelho. Em toda função dos aparelhos, funcionário e aparelho se confundem.

Este é o significado de confusão entre homem e aparelho. Com este relato pude mostrar que o fazer, o entender e o explicar são categorias essenciais para entender a posição ontológica do ser humano relativamente aos objetos que ele inventa e utiliza. Foi também possível mostrar que isto se dá historicamente, ou seja, cada época histórica apresenta características produtivas (poéticas) próprias, as quais se mostram por intermédio da informação, isto é, pelas formas produzidas.

3 FORMA E FUNÇÃO DOS OBJETOS

De certo modo o que acabei de escrever já implica formas e funções de objetos. Serei agora mais específico. Porque existem objetos de todos os tipos, assim como cada objeto tem uma forma e uma função.

Parece-me útil estabelecer um entendimento comum do que seja um objeto. Isso é importante porque nós também conhecemos a palavra coisa. Existe alguma diferença entre um objeto e uma coisa? Parece-me que sim. Portanto, vou primeiro explicar o que objeto e rapidamente o que vem a ser uma coisa. Para tanto cito a definição de objeto, de Moles, do seu livro *Teoria dos Objetos* (1981, p. 25-26):

> Etimologicamente *objetum* significa atirar contra, coisa existente fora de nós mesmos, coisa colocada adiante, com um caráter material: tudo o que se oferece à vista e afeta os sentidos (Larousse). Os filósofos utilizam o termo no sentido daquilo que é pensado e se opõe ao ser pensante o sujeito [*subjetum*].
>
> O termo objeto, portanto, constitui-se:
>
> - por um lado, no aspecto de resistência ao indivíduo;
> - de outro lado, no caráter material do objeto;
> - enfim, na ideia de permanência ligada à inércia. (...).
>
> Esta definição é extremamente ampla e uma fenomenologia da vida cotidiana conduz a restringi-la extremamente. É esta que distinguirá os "objetos" das "coisas" em geral, que constituem na sociedade industrial, o conjunto de parentesco, atribuindo ao objeto a ideia de produto especifico do homem.

Verifica-se, pois, que o objeto é alguma coisa que está fora de nós mesmos e que se nos opõe resistência. Apresenta caráter material e foi por isso que insisti antes na materialidade do que é formado, criado, feito pelo homem, mesmo que a primeira vista não pareça que a materialidade seja constituinte de um determinado objeto artístico, como uma peça musical de Villa Lobos. O objeto

é algo que permanece no tempo e no espaço. Pode ser destruído, mas se houve registro de sua existência, ele permanece na historiografia.

Existe ainda, um significado mais filosófico para o termo objeto. É aquilo que tomamos para estudar, para ser pensado. Este significado não se restringe ao campo da filosofia, pois todas as ciências têm, necessariamente, objetos, mas a definição de que aquilo que as ciências estudam foi, inicialmente, filosófica. Por último, apresento a distinção entre objetos e coisas. Para tanto, cito novamente Moles (1981, p. 26):

> O objeto, dentro de nossa civilização, é artificial. Não se falará de uma pedra, de uma rã, ou de uma árvore como um objeto, mas como uma coisa. A pedra só se tornará um objeto quando promovida a peso de papéis, e quando munida de uma etiqueta: preço..., qualidade..., inserindo-a no universo de referência social. O objeto tem, portanto, ao mesmo tempo um caráter passivo e fabricado. Ele é produto do homo faber e, mais ainda, produto de uma civilização industrial: uma caneta, uma lâmpada de escritório, um ferro de passar, são objetos no mais completo sentido da palavra.

Estas definições preliminares são suficientes para o meu objetivo de explicar a sua posição ontológica, isto é, o seu ser e a sua existência no tempo e no espaço. Agregando estas informações às anteriores sobre instrumentos, máquinas e aparelhos você pode agora entender, o lugar que os objetos e as coisas ocupam no nosso mundo. Porém, é necessário fazer ainda alguns comentários relativamente à fenomenologia dos objetos e das coisas. Uma pedra torna-se objeto assim como uma árvore ou uma rã, quando estas coisas forem estudadas pelas diversas ciências que se dedicam ao estudo da natureza das coisas. Uma pedra não se torna objeto somente quando ela vira peso para prender papéis.

Além disso, a atividade do *homo faber* não foi suprimida pela interpretação ideológica do *faber*. A tendência hoje é a de se entender o *homo faber* como aquele que apenas faz ou fabrica objetos. A invenção ou criação dos objetos tende a ficar por conta do engenheiro, do arquiteto, do cientista e assim por diante. As formas de divisão do trabalho no interior das unidades produtivas que são as fábricas, bem como a divisão internacional do trabalho, tendem a suprimir do *faber* a sua capacidade criativa, mas isto não significa que ela não mais exista. Admitir isto seria uma posição ideológica tão equivocada como julgar moralmente a "bondade" ou a "maldade" de um objeto.

Explico. Um objeto que cumpre a sua função é bom. Ele é adequado à função. A sua ergonomia, a sua forma e o seu modo de ser são adequados ao que dele se espera. Da mesma maneira, como escrevi anteriormente, que não se pode julgar moralmente o bem, também não se pode julgar moralmente um objeto, simplesmente porque um objeto é por natureza incapaz de qualquer tipo de ação moral, amoral ou imoral. Uma arma de fogo, por exemplo, é boa e bela se ela atirar, se não negar fogo, se o seu tiro acertar o alvo desde que o atirador seja perito em atirar. Por que então a tendência de proibir a existência de armas de fogo? Devido ao julgamento moral e ideológico que se faz deste objeto.

NOTA

A isso denominamos animismo ou fetichismo: atribuir a um objeto uma capacidade ou valor que ele não possui por sua própria natureza ou forma de ser e de existir.

A maldade da arma está e não está na sua função. A maldade atribuída à arma está no uso que dela se faz. Porém, o uso que dela se faz depende de questões econômicas em primeiro lugar, de questões sociais contraditórias que, via de regra, são consequência das condições econômicas contraditórias em segundo lugar, e, em terceiro lugar, de condições políticas. Somente por último poderíamos citar eventuais condições psíquicas adversas de pessoas que utilizam inadequadamente as armas de fogo. A maldade de uma arma de fogo somente existirá se ela falhar, não acertar o alvo, enferrujar etc., mas jamais no seu uso, porque o seu uso depende das condições amplas existentes numa sociedade dada. A mesma coisa se pode dizer de um objeto sacro como uma hóstia ou um crucifixo: se ele não cumprir a sua finalidade de culto ele será descartado por não servir. Por exemplo, se as hóstias forem contaminadas por Salmonela e as pessoas tiverem infecção intestinal após a sua sagrada ingestão, a culpa não é da hóstia, mas de quem não cuidou para que as hóstias não ficassem em contato com a maionese contaminada. A culpa também não será de um eventual "pecador" que não se purificou suficientemente para receber o sagrado sacramento de sua religião e nem de algum "demônio" qualquer, mas a crendice popular imputará ou ao pecado ou ao demônio esse lamentável eventual desastre.

ATENÇÃO

Não estou defendendo o uso indiscriminado de armas de fogo. Estou utilizando este exemplo a partir do objeto arma de fogo, porque com ele parece-me mais fácil ilustrar o que eu quero explicar, isto é, o que vem a ser a beleza, a bondade, a maldade ou a fealdade de um objeto. Também não estou menosprezando os rituais de determinadas religiões, pois, estou somente oferecendo um exemplo que normalmente não é lembrado.

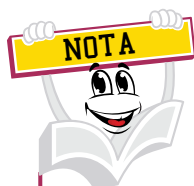
NOTA

Ao que tudo indica em nenhum país do mundo as armas são completamente proibidas. Alega-se a sua proibição no Japão, na Austrália e no Reino Unido, mas as armas de caça e armas esportivas como espingardas, podem ser adquiridas mediante autorização também nestes países.

Retomo à questão para concluí-la. A partir da definição de objeto procurei reforçar a ideia de que os objetos não têm vida, muito menos vida própria, por isso não podem ser julgados moralmente, eles não agem, apenas servem de instrumentos para a ação. Cada um destes objetos têm uma forma e uma função definidas. Eles são bons e belos caso sejam perfeitamente adequados às suas funções.

4 O BELO E O FEIO

Existem várias maneiras de se abordar o tema da estética. Alguns autores começam com uma espécie de categoria geral da estética e depois tratam de explicitar aquilo a que denominam categorias estéticas particulares. Contudo, a maioria dos autores que eu conheço, não escapa da abordagem histórica, tanto da categoria geral quanto das categorias estéticas particulares ou singulares. A minha abordagem, como anunciei na apresentação da disciplina, leva em conta os seus aspectos históricos, ou mais especificamente, a sua historicidade e a sua historiografia. Explico. Historicidade é a ocorrência, a existência de um fato histórico. Não temos como duvidar que a cidade de Atenas, na Grécia existe. E esta existência está demarcada no tempo e no espaço. Ou seja, Atenas é uma cidade grega localizada na parte continental da Grécia, região da Ática, tendo sido fundada no século VIII a. C. É isto que significa localização no tempo e no espaço. Historicidade é a própria existência e a historiografia é a história que explica a existência ou a ocorrência de fatos. Nem todos os fatos têm a sua historicidade perfeitamente determinada, por isso, a grande quantidade de textos que se escreve sobre eles. O caso da estética é semelhante.

NOTA

A minha intenção é seguir o desenvolvimento histórico da disciplina de Estética sob um ponto de vista filosófico. Não estou, portanto, escrevendo uma História da Estética.

Farei, portanto, um relato histórico sucinto das definições de belo e de feio desde os inícios de nossa civilização até os nossos dias. Aliás, é isso que venho fazendo desde o começo deste texto, mas sempre é bom recordar que existe um mapa do caminho a ser percorrido para aquele que ainda não o percorreu.

Habitualmente nós costumamos dividir o mundo em duas categorias: a do belo e a do feio. Nada mais justo, portanto, do que iniciarmos esta discussão a partir do belo para, em seguida, tratarmos do feio. Existem muitas fontes, muitos livros escritos sobre este tema, nem todos, obviamente concordantes entre si quanto às conclusões, mas praticamente todos começam com Platão. Platão teria sido o filósofo que tratou da questão do belo de um ponto de vista metafísico, dando dignidade metafísica à categoria do belo. A dificuldade de se compreender uma afirmação como esta é estabelecer com clareza o que vem a ser

uma "metafísica do belo" e, porque, o belo somente seria digno de ser estudado a partir de um ponto de vista metafísico. Afirmações como estas parecem indicar algo de misterioso, mas em filosofia não há mistérios, em filosofia só existe uma coisa: a busca da compreensão racional daquilo que os seres humanos foram capazes de criar, inventar, produzir desde evolveram da Terra até os nossos dias. No caso, queremos entender porque existem as categorias do belo e do feio e porque elas são categorias estéticas. No início da discussão sobre o belo cito o livro *Convite à Estética,* de Vázquez (1999, p. 185):

> Do estético como categoria geral passamos às categorias estéticas particulares. Não é causal que comecemos pela categoria do belo. É a primeira que encontramos nas linguagens dos povos, e a primeira também na qual se detém o pensamento estético ocidental. Nas línguas mais antigas como a grega, e nas sociedades pré-helênicas, "belo" aparece com um matiz peculiar no interior do "bom". Designa, mesmo assim, o "bem fabricado" ou "bem feito". Na Ilíada [de Homero], a palavra *kalós* [belo] designa o belo referido a objetos produzidos com arte, *tekné [téchnê]*, assim como a pessoas humanas ou divinas, animais e natureza. No poema homérico [Ilíada] os objetos belos, bem-feitos – como as armas – cumprem quase sempre uma função utilitária.

É uma citação bastante clara, mesmo assim, vou comentar algumas coisas mais no sentido de chamar a sua atenção para alguns detalhes. O termo "belo" é encontrado nas línguas mais antigas, especialmente, naquelas que estão na base das línguas da civilização ocidental. Isto não quer dizer que outros povos não a tenham. O que aparece de modo bem claro é a vinculação da noção de beleza com a função das coisas, muito tempo antes de Platão e de Aristóteles, a quem se atribui, por vezes, a separação destas noções. Como já comentei isso é um pouco mais complexo e não se resolve em poucas palavras. O período homérico é bastante longo e alcança mais ou menos dos anos 1200 aos anos 800 antes de nossa era, ou a.C., como também se convencionou denominar os períodos de tempo antigos. Não significa também que depois de 800 a.C. a influência dos poemas de Homero tenha desaparecido. Os seus poemas principais são *Ilíada* e *Odisseia*. Eles relatam muito mais do que a Guerra de Troia (Ilíada) e a volta de Ulisses a Ítaca (Odisseia). Estes poemas são verdadeiras enciclopédias em forma de catálogos com vistas à educação dos povos gregos. Sua transcrição alfabética ocorreu em 550 a. C., portanto, duzentos e cinquenta anos depois do período chamado de homérico. Tratava-se de composições estritamente orais cuja técnica altamente desenvolvida de memorização e recordação é a sua base.

UNI

Você sabe de quantos versos a Ilíada é composta? Pasme. Este famoso poema possui 15.693 versos em hexâmetro, ou seja, versos de seis pés.

Evidentemente não se trata de poemas de um único autor. Ninguém sabe se realmente existiu um poeta chamado Homero. Mas, por razões que não posso tratar agora, criou-se a ideia da existência de um autor para tais poemas. As lendas que narram a existência de Homero são diversas, mas o que importa é que naqueles poemas aparece de modo bem claro, a relação de beleza com a utilidade e isso deve remontar aos povos pré-helênicos, ou seja, aos povos que deram existência às cidades gregas. Quando ocorre a ligação de beleza a postura moral das pessoas, ela também está vinculada ao fazer bem feito humano, pois a *aretê* grega, termo traduzido por virtude, significa exatamente estar de posse de uma capacidade para fazer bem feito. Isto é, a *aretê* do orador é produzir um belo discurso, aquele discurso completo na forma e no conteúdo. Cito novamente Vázquez (1999, p. 185):

> A beleza do homem é associada à sua beleza moral, embora sem identificar-se totalmente uma e outra. Mas se a beleza de uma pessoa não se desliga de suas qualidades morais, medidas estas com a régua aristocrática, tampouco se desliga plenamente de sua aparência sensível, física, como se pode inferir dos elogios homéricos à beleza de Aquiles e Helena.

Além de não se desligar de seu aspecto físico, é preciso considerar que o aspecto moral tem como princípio a ação, isto é, fazer bem feito. O exercício da virtude (*aretê*) é o exercício de uma atividade quer seja ela guerreira, poética, artesanal ou política. A ação bem executada é bela. A beleza do corpo se conquista através de exercícios físicos. A beleza da *psychê* pelo exercício moral no sentido de se alcançar um nível de excelência notável. Na época dos filósofos, ou seja, do século VI em diante, tudo começa a ser posto em questão, e os conceitos de beleza, fealdade e outros não ficaram alheios a estas teorizações ou discussões.

NOTA

A virtude dos cristãos não é exatamente a mesma dos gregos e romanos existentes antes da formação do cristianismo. A aretê grega, por exemplo, significa que o seu possuidor é excelente naquilo que faz. Ser virtuosos no sentido grego é ser um perito extraordinário.

Os gregos na época clássica tinham, a rigor, três concepções de belo: a estética, a moral e a intelectual. Todas elas, contudo, têm um ponto de partida comum: o de fazer bem feito, como eu já expliquei. É importante insistir nisso, porque muitos autores afirmam que Platão e Aristóteles realizaram uma profunda separação entre o belo dito sensível e o intelectual. Para tanto, utilizam o termo “belo espiritual” como sendo integrante de uma metafísica do belo ligada a entidades divinas a partir da doutrina das Formas de Platão. Isto não quer dizer, no entanto, que o conceito de belo não seja para Platão uma espécie de absoluto, ou seja, o chamado “belo em si”, como um objeto “*per se*”. Mas, trata-se neste caso, de um conceito, da

definição de belo. Esta é a atividade filosófica principal de Platão: sair da percepção sensível e chegar à compreensão conceitual das coisas, ou seja, sair da percepção de coisas belas, para definir o belo enquanto tal.

A definição conceitual de belo não implica, contudo, que exista o belo em si como uma entidade, um ente absoluto que exista em si e para si. A necessidade desta definição conceitual decorre da exigência filosófica de mensurabilidade das coisas belas. Ou seja, para saber se uma coisa é bela precisamos saber em relação ao que ela é bela. Se não temos um conceito de belo, ou seja, uma medida para o belo, não temos como saber o que é belo ou não. É por isso que Platão afirma em vários diálogos, depois de examinar as noções correntes de belo, que o belo é o que existe em si mesmo, mas este em si mesmo significa que o belo, assim como o feio, é um conceito, algo como uma fórmula matemática, para exemplificar. Sobre o belo estético, assim se expressa Nunes (2002, p. 17-18):

> No sentido estético, o Belo é a qualidade de certos elementos em estado de pureza, como sons e cores agradáveis, das figuras geométricas regulares, das formas abstratas, como a simetria e as proporções definidas, a qualidade, enfim, de toda espécie de relação harmoniosa. A Beleza dos elementos puros repousa na sua adequação aos sentidos, sobretudo à vista e ao ouvido, enquanto que a das coisas que se compõem de partes pode ser, em geral, reduzida a dois princípios, o *equilíbrio* e a *unidade na variedade*, princípios clássicos que a filosofia antiga legou-nos.

Estes princípios não são aleatórios e não existem somente porque a filosofia clássica ao definiu com válidos. Eles têm, em verdade, uma relação muito mais intrínseca com a sensibilidade e a racionalidade humanas do que pode parecer. Perceba o seguinte: a falta de simetria é quase inaceitável para nós. Ninguém conseguiria viver bem numa casa torta ou que ameace cair, mesmo que seja solidamente construída. O corpo humano considerado belo é aquele que apresenta a maior simetria possível entre os lados esquerdo e direito. Ficamos horrorizados diante de pessoas cuja assimetria facial, por exemplo, se incline para o disforme, porque a noção de forma humana que temos em nossas mentes é aquela da perfeição. Portanto, a simetria é uma categoria estética determinante nas nossas concepções de beleza. Podemos até, por educação, não nos manifestar, fazer de conta que não vimos aquela eventual assimetria que aponta para o grotesco, mas nosso cérebro registra a falta de forma.

Muitas poéticas, historicamente, registram a necessidade de harmonia e perfeição, não somente na arte, mas nas coisas em geral. Portanto, o critério de beleza não é somente alguma coisa que se agrega à discussão filosófica. Ela é inerente à própria vida humana, por isso ela é uma questão filosófica. Além das definições de belo e beleza existe a concretude do belo relativamente a nós e aos objetos considerados belos. Assim, a categoria estética do belo existe não somente como integrante da nossa vida diária, mas também em outras instâncias, como por exemplo, na arte. Arte entendida aqui como uma produção tão complexa como a ciência, mas que tem, ao contrário da ciência, na sua forma de expressão a manifestação máxima de suas técnicas de produção e de apresentação da beleza, mesmo que o tema ou assunto a serem abordados pelo artista não sejam considerados belos. Esta é uma diferenciação difícil de ser feita: o tema, o assunto, o conteúdo de uma obra de arte e a sua apresentação em forma de objeto artístico.

O artista pode ter como tema uma coisa, um assunto, um conteúdo feio, grotesco ou moralmente terrível, mas nem por isso, a obra que trata destas coisas poderá ser feia, digamos. A obra de arte somente será uma obra se ela apresentar a integridade de uma obra de arte.

Por outro lado, ao tratar de um tema belo, o artista não está isento de utilizar a mesma perícia na realização da obra. Pois, do contrário, aquilo que deveria ser a expressão de um conteúdo belo por intermédio de uma obra bela, se tornará feia. Portanto, a doação de beleza está na capacidade criativa e executiva do artista. É por isso, por exemplo, que existem poucos poetas, pois não basta fazer salada de palavras, é preciso compor efetivamente um poema.

De certo modo, aos poucos introduzi a questão do feio, ou da fealdade no âmbito da produção artística. Mas será o feio uma categoria estética separada? Para responder a esta questão vou seguir os passos de Vázquez (1999, p. 209):

> Ao abordarmos a categoria estética do feio, a primeira questão que se nos apresenta é exatamente a de justificar seu caráter estético. Qualquer que seja o conteúdo que possamos atribuir-lhe cabe a pergunta: "O que tem lugar dentro do estético?" Ou, de maneira mais precisa: "Seria ele o indiferente esteticamente, ou a antítese do belo, em cujo caso se poderia pensar que fica fora do universo e do comportamento estéticos?" Mas para responder a essas perguntas é preciso também formular as seguintes: Que tipo de objetos são esses que em determinadas condições consideramos feios, e que características assumem ao se exibirem como tais? E em que sentido a experiência que vive o sujeito ao entrar na relação com eles pode ser classificada exatamente de estética? Só a resposta a esse conjunto de perguntas permitirá nossa penetração no território do feio e perfilar seus aspectos como categoria estética.

A minha intenção aqui não é a de responder minuciosamente a todas estas perguntas, pois tais respostas demandariam mais espaço do que é possível dispor agora. Diante disso, farei uma síntese do assunto, procurando ser o mais claro possível e obviamente, apoiando-me no autor das perguntas acima. A primeira resposta é a seguinte: o feio tem lugar dentro do estético porque ele remete a determinadas formas de objetos e ações que são capazes de atrair a atenção de qualquer sujeito humano singular, concreto na sua vida do dia a dia. Ou seja, ao entrar em contato com um objeto histórica e culturalmente considerado feio, a pessoa reage: ou dele se afasta ou se interroga sobre o seu estatuto ontológico, isto é, porque ele existe nesta forma, porque ele é assim. Esta atitude implica uma relação ou experiência estética. Vázquez (1999, p. 210-211), explica que para se compreender a questão é necessário considerar o feio e o belo na sua "relação teórico-cognoscitiva", na sua perspectiva de "valores morais" e na "relação prático-utilitária".

Na relação "teórico-cognoscitiva", cita o exemplo da relação do cientista com um determinado objeto de pesquisa, afirmando que o cientista não se preocupa com a beleza ou a fealdade de seu objeto. Por exemplo, uma aranha não é nem bela e nem feia para o pesquisador. Ela é um objeto de pesquisa. Ele se preocupa com noções como erro, falsidade, verdade. Porém, a comunicação do resultado da pesquisa, este sim pode ser belo ou feio dependendo de como a fórmula científica ou o texto é apresentado. Cito novamente Vázquez (1999, p. 210):

> Ao ser enunciada uma proposição ou exposta uma determinada teoria, pode-se falar, em relação à forma em que se enuncia ou expõe uma ou outra, de sua beleza ou fealdade. Certamente esta ou aquela podem ocorrer no texto científico, mas este ingrediente estético por si só não acrescenta nem tira nada de seu valor cognoscitivo [de seu valor de conhecimento]. Uma teoria não é verdadeira por ser bela, nem, por outro lado, é falsa por ser feia. Isso nos faz recordar que há autores – como Ortega Y Gasset em seus textos filosóficos ou como Octávio Paz em seus ensaios políticos – cujas proposições, convertidas em metáforas, têm mais valor estético que teórico e que, portanto, seduzem mais por sua beleza que por sua verdade. Digamos de passagem que foi justamente essa capacidade de sedução que levou Platão a expulsar os poetas de sua república ideal.

Como você está percebendo, no caso de uma comunicação científica ou filosófica, deve prevalecer o conteúdo sobre a forma. Isto não quer dizer que um enunciado ou relato científico deva ser mal escrito, ao contrário. Ou seja, o que importa é o valor de verdade científico ou filosófico do enunciado científico ou filosófico. Na obra de arte é diferente, o seu valor de verdade advém da histórica contada com a forma adequada. Aquela histórica que não é bem contada passa a ser considerada feia, porque a forma e o conteúdo não estão de acordo. A referência feita a Ortega y Gasset e a Octávio Paz decorre de que, na visão de Vázquez, a apresentação dos textos filosóficos e políticos de ambos os autores tem na sua forma o seu maior valor, ou seja, são mais obras de arte do que filosófica e políticas. De certo modo poderiam ser considerados até feios, pois o conteúdo não condiz com a forma, mas como se trata de ensaios e não obras de arte, os ensaios são belos, mas falta-lhes verdadeiro conteúdo científico ou filosófico.

Relativamente às questões morais, especialmente quando se medem os valores morais a partir das noções de "bem" e "mal" não se pode considerar o feio como valor negativo, ou "polo negativo". Para elucidar esta questão, cito novamente Vázquez (1999, p. 210-211):

De modo análogo, nas relações humanas regidas pelos princípios ou valores morais do "bem" e do "mal", o feio não pode ser confundido como o polo negativo dessas relações. O certo é que a Estética tradicional, particularmente a grega (com Sócrates e Platão), combina o belo e o bom (doutrina da *kalokagathia*) em um sentido ético e que essa combinação se transforma na Grécia em um ideal de vida. A palavra latina *bellum* (belo), com a qual o Renascimento substitui o que os romanos chamaram *pulcrum* [belo] e os gregos *kalon* [belo], origina-se, segundo Tatarkiewicz (*História de seis ideias*), "em *bonum*, através do diminutivo *bonellum* [que] foi abreviado para *bellum*".

> Portanto, a identificação do bom com o belo e, por sua vez, do mau com o feio, só pode ser feita com a intenção de ignorar a natureza própria, estética e moral dos termos contrapostos. Mas é indubitável que historicamente, e não só na Antiguidade grega, o feio foi associado frequentemente ao mal e o belo com o bem, em sentido moral. Por isso, nos relatos e lendas do passado, assim como nas histórias de amor na TV e do cinema em nossos dias, os personagens positivos são belos, e os malvados (os "maus", como são conhecidos) são feios. Pela mesma razão, nos contos de fadas já ficou consagrado que as princesas que fazem o bem ou sofrem o mal são belas, enquanto as bruxas, que encarnam a maldade, são sempre feias.

Fiz esta citação mais longa porque ela apresenta vários aspectos importantes. Desde as origens greco-latinas das questões do belo e do feio, como os seus desenvolvimentos contemporâneos. Quero salientar que desde o início desta Unidade tenho evitado a considerar a estética grega como sendo prioritariamente moralizante, embora a maior parte da tradição filosófica trate da questão nestes termos. A minha posição discordante baseia-se numa investigação que fiz sobre a razão da expulsão dos poetas da república ideal de Platão, o que é abordado rapidamente por Vázquez na penúltima citação acima. Trata-se do caráter de sedução que a poesia antiga exercia sobre os gregos. A razão da expulsão dos poetas reside exatamente nisso: a poesia encantava e não deixava pensar racionalmente. Quanto ao aspecto do feio relativamente ao útil e ao inútil, cito mais uma vez o texto de Vázquez (1999, p. 211).

> Finalmente, na relação prático-utilitária, regida pelos valores opostos do útil e do inútil, do eficiente e do ineficiente, não se pode atribuir aleatoriamente – como pretendeu em nossa época certa estética utilitária e formalista – uma dimensão estética positiva ou negativa a um ou outro par. Certamente, mesmo que em nosso tempo não se tenha conseguido cotejar, com o desenho industrial, utilidade e beleza, isso não permite concluir que um objeto útil, eficiente, seja forçosamente belo por sua aparência sensível. Sem deixar de serem eficientes ou funcionais, os primeiros automóveis que saíam das fábricas eram verdadeiramente feios.

Esta é uma discussão muito mais ampla. A razão de eu resumi-la aqui em poucas palavras é a de que com o exemplo acima é possível entender, em parte, a sua pertinência. Ou seja, a adequação entre forma e função hoje em dia, é muito complicada, porque ela depende das exigências de lucro das atividades industriais. Isto é, as coisas são fabricadas para dar lucro. Se elas são belas, boas ou feias, isso não interessa. Só interessa a medida do lucro. Mas, paradoxalmente, em função dele, muitas fábricas precisam levar em consideração certos princípios culturais e estéticos tradicionais da população. E é isso que faz com que, apesar da exigência de lucro tenhamos produtos não completamente desumanizados o que, aliás, é a grande dor de cabeça dos encarregados de criar produtos nas empresas: a opinião da tradição precisa ser respeitada, pelo menos em parte. Na arte isto não tem a menor importância. A arte não tem finalidade prático-utilitária imediata.

5 O SUBLIME E O TRÁGICO

A categoria estética do sublime tende a enganar àqueles que não estão habituados com o assunto. No senso-comum, coisas sublimes são aquelas consideradas inalcançáveis, distantes ou grandes demais em sua dimensão ontológica. Em certo sentido isto não está errado, mas a origem dos problemas do sublime parece estar ligada ao âmbito da retórica. Trata-se de uma situação na qual o orador busca efetivamente seduzir quem lhe está ouvindo. Ou seja, trata-se de buscar através da ornamentação discursiva a completa adesão do ouvinte ao discurso. Mas, por outro lado, o sublime também se encontra vinculado ao grande, ao imenso, ao disforme, mas não numa perspectiva teológica, muito embora no âmbito das religiões a monstruosidade de deuses e demônios também possa ser avaliada pela categoria do sublime. O sublime, portanto, não está imediatamente ligado ao que é bom ou belo. Utiliza-se a expressão sublime para indicar também determinados aspectos da natureza. Começo por esclarecer a origem do termo sublime citando o artigo *O Belo e o Sublime – de Longino a Edmund Burke*, de autoria de Barbas (2006, p. 2):

> [Sublime] Etimologicamente vem do latim *sublimis*, composto de *sub-limen*: *"o que está suspenso na arquitrave da porta"* (lat. *limes*), o lintel entre duas colunas *(O.E.D)*. É, pois um termo que, nas suas origens, se encontra ligado à arquitetura, tendo o sentido imediato de elevado, de algo que está acima da cabeça do homem. Será a tradução latina do termo [grego] *To Hupsos*, o elevado, que se define por oposição a *Tapelinotes* (*humilia, oratio*) enquanto um dos gêneros do discurso. Assim, o sublime surge diretamente relacionado com a terminologia da retórica, é o *genus grande*, *grave* ou... *sublime*, que se caracteriza pelo tipo de linguagem elaborada, de ornato vigoroso, patético. A sua função é comover: é o local onde domina o *páthos* [daí patético] – o grau mais violento dos afetos, mais indicado para promover o impulso que condução à acção.

Esta é a origem do termo e de sua imediata aplicação. Vem da arquitetura primitiva e aplica-se ao discurso (retórica) que visa o pleno domínio da audiência. Existem, contudo outras dimensões do sublime. Uma delas, chamada de "A dimensão Humana do Sublime", por Vázquez, a quem passo a citar (1999, p. 231-232):

O sublime se encontra sempre em certa relação com o homem. Quando se trata do sublime natural – o mar raivoso ou terrível tempestade –, sentimo-nos surpreendidos ou ameaçados por algo que, devido ao seu poder e grandiosidade, se impõe diante de nossa precariedade e limitação. Quando se trata de ações humanas, sua sublimidade provoca um sentimento de admiração ante um poder que extrapola as limitações da existência normal, cotidiana. No sublime o homem se eleva, a partir de sua precariedade e limitação, perante a magnitude do negativo: o terror, o horrível ou a morte. O sublime natural não existe em si e por si, mas em relação com o homem, ao qual, num primeiro momento, surpreende ou espanta e que depois se eleva e sobrepõe ao seu terror e espanto. Tem, pois, uma dimensão humana. Só existe pelo homem e para o homem e, por isso, como fenômeno físico, natural, adquire a condição de um fenômeno humano ou humanizado. Mas o sublime, tanto na natureza como nas ações

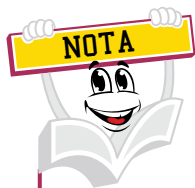
humanas, provoca efeitos de símbolos opostos que têm a ver com sua natureza estética ou não estética.

Como você acabou de ler trata-se de uma relação complexa do homem com determinados fenômenos da natureza ou de ações humanas. A esta altura já ocorreu uma profunda modificação semântica da palavra sublime. Se na sua origem estava vinculada basicamente a arquitetura e á retórica, agora ela está vinculada a um amplo conjunto de situações que causam impacto sobre o ser humano. É bom salientar ainda, que o sublime, como afirma Vázquez, não existe em si e para si. Ele existe, de modo exclusivo, relativamente ao ser humano como, aliás, tudo no mundo. Por exemplo, um rio não seria um rio sem que os seres humanos houvessem inventado a palavra rio que nomeia um curso de água num vale e que transcorre em direção a outros rios ou na direção de lagos ou de oceanos. Talvez este seja o aspecto mais assombroso do sublime. As coisas físicas são o mundo, mas não seriam se os humanos não as houvessem nomeado e dito que elas são o que são. Nada existe fora do mundo humano, incluindo o próprio nada e o próprio humano. Pense o tempo, por exemplo. Ele não existe em si e para si, como algo "*per se*", ele só existe para nós considerando-se tudo aquilo que os vários conceitos de tempo abarcam.

UNI

A dificuldade que os seres humanos têm de pensar tal questão decorre de suas crenças que projetam realidades para além da própria realidade. O real em si não existe. Só existe a realidade que os humanos doam a si mesmos e ao mundo exterior, nada mais.

É isto que significa que um fenômeno qualquer adquire a condição de fenômeno quando for humanizado. Ser humanizado significa ser nomeado, estudado, entendido ou ao menos posto como passível de ser compreendido, admirado, qualificado como belo, feio, horrível, sublime e assim por diante. Mas, aquilo que aniquila, não é nem sublime e nem estético, pelo menos em princípio. Sobre o assunto, cito mais um trecho de Vázquez (1999, p. 232):

> Quando o terror provocado por um furacão ou uma tempestade apequena o homem e torna impossível o distanciamento em relação a ele, que é consubstancial – como já sabemos – à contemplação, não podemos falar exatamente do sublime e menos ainda em sentido estético. Não existe exatamente sublimidade, porque o objeto é tudo e o sujeito, nada; aquele absorve, devora este. Quando o sujeito, sem deixar de sentir-se surpreendido ante o grandioso e o terrível, se afirma sem deixar-se apequenar, pode se falar propriamente do sublime com uma dimensão estética. Esta é adquirida numa relação sujeito-objeto na qual o primeiro, longe de ver-se oprimido, devorado ou absorvido pelo objeto, pode achar-se a certa distância psíquica dele, ou seja, contemplá-lo.

O termo homem é aqui empregado no sentido de gênero humano, humanidade e não simplesmente indivíduo do sexo masculino.

Como escrevi há pouco, quando falamos em sublime, podemos nos enganar facilmente, porque no dia a dia, temos por hábito referir-nos a determinadas coisas como sendo sublimes, mas quase que exclusivamente atribuindo-lhes um significado de coisas agradáveis. Vou dar um exemplo para aliviar a tensão. Na hipótese de tomarmos *champagne rosé* verdadeiro em vez de espumante barato, daqueles eventualmente fabricados com corante de framboesa e álcool de cana, sentiremos um sabor de excelente paladar. Se, para sentirmos o seu gosto de modo digamos, límpido, comermos antes de beber um morango vermelho e maduro pode-se dizer: isto é sublime! Na verdade não é. Trata-se apenas de gosto refinado, de sensação muito prazerosa, mas que está longe da ideia do sublime.

Volto ao texto de Vázquez. Quando explica a relação sujeito-objeto, ele pretende deixar claro o seguinte: se o objeto esmaga o sujeito não há uma relação estética entre eles. Somente quando o sujeito, sendo necessariamente afetado pelo objeto, se sobrepõe a ele é que teremos uma relação estética e podemos definir determinados objetos como sendo sublimes. Nesta circunstância o sujeito pode apreender o objeto na sua condição de grandioso, de sublime. Assim sendo, a retórica quando anula o sujeito, tornando-o mero instrumento de manipulação, também não permite que se estabeleça uma relação de sublimidade. Isso ocorre muito na retórica religiosa, na publicidade e na política, momento em que o discurso deixa de ser sublime e se torna aniquilador do sujeito: ou você acredita num determinado deus ou vai para o inferno; ou você compra determinado automóvel ou você não é ninguém; ou você vota em determinado candidato ou você é burro, ou você estuda ou você morre de fome! A seguir comento o sublime em relação à arte. Cito mais uma vez o texto de Vázquez (1999, p. 232-233).

> Portando, a esfera própria do sublime estético se encontra não tanto na natureza e na vida real, como na arte. É aqui onde mais plenamente se expõe. Ela nos eleva sobre nossos próprios limites, nos arrebata por sua grandiosidade ou infinitude, nos estremece; e tudo isso sem que essa elevação, arrebatamento ou estremecimento nos una com o objeto; apague a distância necessária que, a partir de nossa afirmação e autonomia em relação a ele, permite sua contemplação prazerosa. [...] Na natureza e na vida real o sublime se faz presente. É representado na pintura, e nas artes não figurativas, como a arquitetura e a música, evoca-se o sentimento do sublime sem necessidade de sua representação.

Como você está percebendo, discuti o caráter do sublime em relação a várias esferas da vida, mas é na arte que a sua expressão se torna relevante. Na arte o sublime pode ser percebido sem que ocorra uma violência contra o sujeito, aliás, neste caso o sublime não ocorre em qualquer circunstância. A seguir vou tratar do fenômeno do trágico que, em muitos casos, se encontra com o sublime.

Da mesma maneira que o sublime ou qualquer outra categoria estética não existe em si e para si, o trágico também não. O trágico tem manifestações na realidade e na arte. Não é nenhuma novidade afirmar que todos os dias nós ouvimos palavras como trágico e tragédia, mas sempre relacionadas a algum acontecimento cujos resultados ou consequências causam pesar e dor. O trágico na arte, contudo, tem uma longa e rica histórica. Começo com ela.

Faço aqui um resumo rápido do texto escrito por Brandão: *Teatro Grego: Tragédia e Comédia* (1985, p. 9-10). As primeiras manifestações do trágico são míticas e ligadas ao deus grego do vinho: Dionísio. O mito do nascimento deste deus apresenta versões diferentes, mas o que interessa aqui é que tendo Dionísio sido criado numa gruta pelas entidades também míticas denominadas de *Ninfas* e *Sátiros*, ao chegar à idade adulta, acabou por inventar o vinho. Assim, em Atenas e de resto em toda a Ática, celebravam-se, por ocasião da abertura dos odres de vinho novo todos os anos, as festas em homenagem aquele deus. Os participantes destas festas, na verdade, tomavam verdadeiros porres coletivos, dançavam e cantavam até o desfalecimento. Para explicar a origem do termo tragédia, cito literalmente o texto de Brandão (1985, p. 10).

> Ora, ao que parece, esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em *sátiros*, que eram concebidos pela imaginação popular como "homens-bodes". Teria nascido assim o vocábulo tragédia "*tragoidía*" = "*tragos*", bode + "*oidé*", canto + "*ia*", donde o latim *tragoedia* e o nosso tragédia.

Existem outras versões para a composição deste termo, mas a maioria está ligada à ideia de homens-bodes e de canto. Há relatos de sacrifícios que eram feitos ao deus. Sacrificava-se, por ocasião daquelas festas religiosas, um bode ao deus. Para o nosso caso o que importa é a origem da palavra e o que ela significa em termos estéticos. A origem da tragédia está na desmedida cometida por ocasião das festas em homenagem ao deus Dionísio. Entrar em desmedida é pretender sair da condição de humano e alcançar a imortalidade divina, como se acreditava ser possível em quase todas as religiões antigas. Aquela orgulhosa pretensão de imortalidade frente aos deuses era punida por intermédio da ação de alguma divindade e constava de algum desastre público ou privado. Cito mais um trecho do texto de Brandão (1985, p. 11):

> Ora, os devotos de Dioniso, após a dança vertiginosa de que se falou, caíam desfalecidos. Neste estado acreditavam *sair de si* pelo processo do "*ékstasis*", êxtase. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dioniso e este no seu adorador pelo processo do "*enthusiasmós*", entusiasmo. O homem, simples mortal "ánthropos", em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, tornava-se um "anér", isto é, um herói, um varão que ultrapassou o "métron", a medida de cada um. Tendo ultrapassado o métron, o *anér* é, ipso facto, um "hypocrités", quer dizer, *aquele que responde* em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, *um outro*.

Na mitologia grega este mergulho no deus tem uma consequência bastante complexa da qual resultada exatamente a expressão do trágico, que é uma espécie de punição pela ousadia de se ter tentado ir além dos limites humanos. Assim como

os cristãos acreditam na providência divina, os gregos e romanos, por exemplo, acreditavam no destino. Para eles, tudo já estava traçado antecipadamente e qualquer tentativa de fugir do seu destino era uma desmedida, uma falta grave, o equivalente ao pecado para os cristãos. Cito novamente o texto de Brandão para esclarecer também esta questão (1985, p. 11).

> Essa ultrapassagem do *métron pelo hypocrités* é uma "démesure" [desmedida], uma "hybris", isto é, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais, o que provoca a "némesis", o ciúme divino: o *anér*, o ator, o herói, torna-se êmulo dos deuses. A punição é imediata: contra o herói é lançada [uma] "até", cegueira da razão; tudo o que o *hypocrités* fizer, realizá-lo-á contra si mesmo (Édipo, por exemplo). Mais um passo e fechar-se-ão sobre ele as garras da "Moira", o destino cego. [...]. Eis aí o enquadramento do trágico: a tragédia só se realiza quando o *métron* é ultrapassado. No fundo, a tragédia grega, como encenação religiosa, é o suplício do leito de Procrusto contra todas as [desmedidas]. E mais que isto: como obra de arte, a tragédia é a desmitificação das *bacchanalia*. Eis aí por que o Estado se apoderou da tragédia e fê-la um apêndice da religião *política* da *polis*.

O trágico tem a ver com o destino de cada ser humano na mitologia grega. De suas festas nascem as grandes peças de teatro, as conhecidas tragédias gregas, depois que os governos de diversas cidades gregas passaram a se preocupar com os excessos daquelas festas populares. Possivelmente houve muitas mortes em decorrência das bebedeiras coletivas. Sendo assim, os governos estabeleceram prêmios aos melhores compositores de peças trágicas. Ofereciam também as condições básicas de encenação, como um teatro de grandes proporções e o coro que era um grupo de cantores que tinha posição definida na execução das peças teatrais.

Acredito ter ficado clara tanto a etimologia quanto a origem e o significado da tragédia para os gregos. Para nós, no mundo contemporâneo, não existe mais aquela vinculação com os deuses, porque as religiões populares tornaram-se, estritamente falando, uma questão de mercado habilmente explorado pelos mercadores da fé popular. Neste aspecto pode-se dizer que a situação dos enganados pelos mercadores da fé é trágica, devido ao fato de eles empregarem partes significativas de seus parcos proventos em dízimos e outras doações para as mais diversas seitas ditas religiosas. Assim também é trágica a situação das pessoas que sobrevivem percebendo pouco mais de um salário mínimo por mês. A situação dos que sobrevivem com menos de um salário mínimo por mês, parece ultrapassar o trágico ao que tudo indica e está próxima do aniquilamento, portanto fora de qualquer categoria estética, dado que o sublime, por mais monstruoso que ele seja não pode aniquilar o sujeito para que possa ser compreendido enquanto sublime. São exemplos bem claros de tragédias reais.

Por outro lado, o trágico também não existe em si e por si. Ele existe somente em relação ao humano. Também não existe na natureza. A esta altura valer-me-ei novamente do texto de Vázquez dada à agudeza de suas análises dos fenômenos estéticos em geral, e, particularmente do trágico. Portanto cito Vázquez (1999, p. 245):

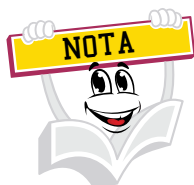
> A tragicidade é, pois, característica da existência humana. Não, na verdade, como um componente essencial ou constante dela, mas sim em certas relações de homem (indivíduos, grupos sociais ou povos) com o mundo, com a natureza ou em determinadas relações dos homens entre si. Nessas relações humanas ocorrem situações, comportamentos, atos ou resultados de suas ações que podemos classificar de trágicos. Assim, por exemplo, são trágicos os amores dos jovens que, ante a impossibilidade de transpor os obstáculos insuperáveis que se opõem a sua união, optam – em um pacto suicida – por dar fim à vida (as crônicas da imprensa diária registram mais de uma vez, esse acontecimento real); é trágico o destino da menina judia Anne Frank, que, escondida durante meses num sótão de uma casa holandesa sob a ocupação nazista, acaba morrendo em um campo de concentração; trágico foi o final dos milhares apanhados nos edifícios que desabaram no terremoto de 1985 na capital do México; trágico foi igualmente o destino dos velhos bolcheviques, artífices da revolução de outubro de 1917, como Bukharin ou Kamenev, que nos anos de 1930 foram processados pelos tribunais de Stalin e executados como "contrarrevolucionários". E, por último, trágico também foi o destino dos combatentes espanhóis republicanos que, nas últimas semanas da guerra civil, se viram em Madri entre o assédio das tropas de Franco e as do coronel Casado, sendo finalmente acossados até o extermínio.

Assim como antes de citar este parágrafo dei exemplos de acontecimentos considerados trágicos, poderia, simplesmente ter ignorado este aspecto da questão como muitos livros de estética o fazem. Porém, resolvi dar os meus exemplos e citar os de Vázquez para mostrar que, em se tratando de relações humanas, existem aspectos a serem considerados que vão muito, mas muito além do fazer com arte das revistas de variedades, tantos as impressas quanto aquelas dos canais de televisão e da internet. Estas revistas ensinam modos de comportamento; ensinam como devemos fazer as coisas, mas elas não explicam nunca, jamais, a razão de as coisas deverem ser feitas desta ou daquela maneira. De certo modo este é o outro lado do trágico: o cômico e mesmo o grotesco. Contudo, estas receitas guardam algo de trágico, porque elas afetam a vida de milhões de pessoas. Cito mais um trecho de Vázquez que ajudará você a entender este aspecto do trágico na vida real (1999, p. 247):

A reação natural ante o objeto trágico por parte do sujeito na vida real pode oscilar entre a compaixão (pelos jovens enamorados que se suicidam), a ira ante a morte da jovem num campo de concentração nazista, o horror ante o terrível

fim dos surpreendidos no edifício derrubado pelo terremoto e a indignação ante os revolucionários russos que morrem não só humilhados e ofendidos, mas desonrados. Não podemos permanecer frios, insensíveis ou indiferentes ante o trágico na vida real. Somos afetados por isso, e esta afecção se mostra como compaixão, ira, horror ou indignação. Na vida real, o objeto ou acontecimento trágico não pode ser contemplado de um modo tal que sua contemplação produza um efeito prazeroso. Ou seja: o trágico na vida real não pode se converter em espetáculo, condição necessária para que possa produzir-se o prazer estético.

Isto quer dizer que para que o trágico possa produzir prazer estético torna-se necessário que ele se torne peça teatral, espetáculo, assim como os gregos o fizeram. Ou seja, das religiões dionisíacas primitivas chegou-se às mais elaboradas peças teatrais que ainda hoje são admiradas, algumas delas com quase três mil anos de existência. A razão de tamanha durabilidade estética é porque aquelas peças teatrais captaram o fundamento último das vicissitudes humanas e as transformaram em arte. É por isso que certas obras de arte são perenes, isto é, duram praticamente para sempre, ao contrário de determinados programas de televisão, que por explorarem o efêmero ou a constante repetição do mesmo, se autodestroem. O problema é que imediatamente são criadas outras versões da mesma coisa, inclusive, às vezes, com os mesmos apresentadores ou com as mesmas apresentadoras.

NOTA

Um exemplo de peça de teatro do final do Renascimento e Início da Modernidade e de grande duração e repercussão estética é Romeu e Julieta, de autoria de William Shakespeare. Ela foi escrita entre 1591 e 1595. Trata justamente do amor impossível de dois jovens devido a constante rivalidade entre as suas famílias (Capuleto e Montecchio) que viviam em pé de guerra. É a este tipo de tragédia que Vázquez se refere.

RESUMO DO TÓPICO 2

No Tópico 2, "Diferenças e Aproximações Conceituais e Operativas", expliquei como, na evolução humana, se chega à produção das formas dos objetos. A série de liberações é importante, como a liberação das mãos no processo de locomoção e da boca na busca de alimentos. Destas liberações todas emerge o homo faber.

Primeiro, foram criados os instrumentos com os quais, os homens, durante milhões de anos enfrentaram a natureza. No início da Modernidade, os instrumentos viraram máquinas. Atualmente, as máquinas viraram aparelhos. Contudo, os instrumentos continuam a existir, assim como as máquinas. No mundo dos aparelhos convivemos também com os instrumentos e as máquinas. A característica dos instrumentos é a de que eles produzem pouca informação, as máquinas produzem mais informação e os aparelhos ainda mais. Os aparelhos dependem de um programa que precisa ser executado.

Expliquei o que significa cada objeto ter uma forma e uma função. Fiz questão de entrar em detalhes sobre a beleza e a bondade dos objetos, depois de relatar o que significa um objeto. A bondade ou a maldade dos objetos são imanentes, isto é, são características dos próprios objetos. Se cumprirem a sua função eles são belos e bons. Se eles não cumprirem a suas funções são maus e feios.

Por falar em belo e feio, expliquei a sua origem. O belo aparece na linguagem mais antiga em todas as civilizações conhecidas. O feio também, mas há a predominância do belo. A rigor costumamos dividir o mundo em duas categorias, a das coisas belas e a das coisas feias. Seguidamente estas duas categorias estéticas são utilizadas para fins de apreciação moral. O belo é considerado bem e o feio, mau. Isto é bastante comum nas lendas, histórias infantis, mas também no cinema e na televisão. Neste caso a avaliação é ideológica e ela tem, normalmente, objetivos econômicos, políticos e de poder.

A seguir, tratei das categorias do sublime e do trágico. O sublime é aquilo que se apresenta como grandioso, mas somente pode ser considerado sublime aquilo que não nos aniquila. O trágico tem também dois aspectos: o da vida real e o da arte. A tragédia como arte começa na Grécia a partir do culto ao deus Dionísio que é, conforme a mitologia, o inventor do vinho. Ainda hoje existem peças teatrais trágicas, mas a tragédia real da vida parece, em muitos casos, ultrapassar a própria ficção.

AUTOATIVIDADE

1 Explique a noção de fazer na perspectiva do homo faber.

2 O que é um objeto?

3 Explique porque o belo e o feio são uma constante em nossa vida.

4 Explique a origem da tragédia.

TÓPICO 3

O ARTISTA, A ARTE E A ESTÉTICA COMO DISCIPLINA FILOSÓFICA

1 INTRODUÇÃO

Neste Tópico tratarei de expor mais especificamente os conceitos preliminares de artista, de arte e da Estética como disciplina filosófica. A filosofia é essencial para fundamentar a discussão da disciplina de Estética.

Existem disciplinas que se sustentam por si mesmas e outras não. No caso da Estética não são os filósofos que põem os problemas a serem discutidos, são os artistas e, no caso do trágico, a própria vida real, pois são eles que produzem obras de arte. No momento em que obras de arte existem elas interrogam a quem as aprecie. Ao buscar respostas para as perguntas postas pelas próprias obras é que os filósofos inventaram esta disciplina, a qual, conforme eu já afirmei, foi primeiramente denominada de Poética e a partir da Modernidade, passou a se denominada de Estética. O certo é que a arte só existe em função do artista, o artista em função da obra e da arte e a Estética somente em função da existência do artista, da arte e da obra de arte.

2 O ARTISTA, A ARTE E A OBRA DE ARTE

A afirmação de que a concretude da obra de arte depende da existência da arte e do artista foi retirada de Heidegger. No seu livro *A Origem da Obra de Arte* ele se pergunta pela razão da existência do artista e da arte. A resposta à pergunta pela origem da obra de arte é que vai resultar na conclusão de uma espécie de circularidade, na qual, um não existe sem o outro. Cito Heidegger (1999, p. 11):

> Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência de sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte indaga a sua proveniência essencial. Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e a partir de que é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem

do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.

O que aparentemente é uma relação do artista, da obra e da arte sem maiores consequências parece não confirmar-se. Ao afirmar que um depende do outro, não significa que Heidegger esteja afirmando que cada elemento deste círculo aparente não tenha uma essência. Essência aqui significa por sua vez, aquilo que é a própria razão de ser da obra enquanto coisa, do artista enquanto executor da coisa e da arte enquanto conceito chave que necessita existir para garantir existência aos outros dois termos desta circularidade produtiva. Ou como explica Vázquez, deve haver uma relação estética dos seres humanos com as coisas, sem a qual não pode haver nem arte, nem artista e nem obra, porque são os seres humanos que constroem aquilo que está ali. Cito novamente Heidegger (1999, p. 11):

> Tão necessariamente quanto o artista é a origem da obra de arte, de uma ou de outra maneira que aquela em que a obra é a origem do artista, assim tão certo é que a arte é, ainda que de outro modo, a origem ao mesmo tempo do artista e da obra. Mas pode alguma vez a arte ser a origem? Onde e como é que há arte? A arte não é mais do que uma palavra a que nada de real já corresponde. Pode valer como uma ideia colectiva na qual reunimos aquelas coisas que da arte somente são reais: as obras e os artistas. Mesmo se a palavra arte designasse mais do que uma ideia colectiva, o que é evocado através desta palavra só poderia ser tendo como base a realidade das obras e dos artistas. Ou não será o contrário? Porventura há obras e artistas apenas na medida em que há arte, e mais precisamente enquanto sua origem?

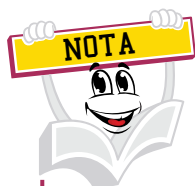
FIGURA 5 – A CABANA ONDE HEIDEGGER ESCREVEU A MAIOR PARTE DE SER E TEMPO

FONTE: Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger>. Acesso em: 30 abr. 2013.

Existe neste parágrafo uma afirmação e uma interrogação. A afirmação é a de que obras de arte e artista são reais existentes. Mas quanto à palavra arte parece não ser exatamente assim. O que a palavra arte indica? As palavras artista e obra indicam claramente coisas existentes, mas arte não é uma coisa, é só um

conceito, uma ideia coletiva. Mas poderiam existir o artista e a obra sem o conceito ou a ideia de arte? Como você está percebendo a questão não parece tão simples. Exatamente porque na pergunta que encerra o parágrafo existe a sugestão de que tudo pode ser o contrário: a existência do artista e das obras somente seria possível diante da palavra arte. Para abreviar a questão, a resposta do autor é a seguinte (1999, p. 12): "A arte encontra-se na obra". Mesmo assim continua a sensação de que o autor anda em círculos e de maneira geral, não é conveniente andar em círculos, pois não se chega a lugar algum.

Heidegger afirma, no entanto, que neste caso é necessário percorrer o círculo para se chegar a conhecer a essência da arte, conforme a citação seguinte (1999, p. 12): "Para encontrar a essência da arte, que reina realmente na obra, procuramos a obra real e perguntamos à obra o que é e como é". Uma das respostas dadas por Heidegger é a de que todas as obras possuem um caráter de coisa. Mas, além deste caráter de coisa a obra é um outro e é neste outro que, possivelmente, se encontre a sua essência, que é a sua verdade. Cito novamente Heidegger (1999, p. 13):

> Presumivelmente será ocioso e desconcertante prosseguir nesta pergunta, uma vez que a obra de arte é ainda algo de outro, para além de seu caráter de coisa? Este outro, que lá está, é que constitui o artístico. A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz algo de diferente do que a simples coisa é, *allo agoreuei* [alegoria]. A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz-se em grego *symbállein* [símbolo]. A obra é símbolo.

NOTA

No texto original os termos alegoria e símbolo estão grafados em grego. Para facilitar a leitura transliterei e traduzi os termos em grego para o português e os coloquei entre colchetes.

Além do exposto na nota acima, escrevo a seguinte explicação filológica. O termo *allós* significa "outro", em grego. O termo *agourein* significa "falar". Então, este outro da obra de arte é o outro que fala, por isso a obra de arte é uma alegoria. Mas ela é também um símbolo. A origem da expressão símbolo é antiga. Na verdade o símbolo era um pedaço de argila quebrado em duas partes e que servia como senha de mútuo reconhecimento entre os gregos. O símbolo estava ligado à obrigatoriedade da hospitalidade. Deste modo sy*mbállein* é uma palavra composta por *sym* que significa juntamente e *ballein* que significa dentre outras coisas, como explica Brandão no livro *Mitologia Grega* (1986, p. 38), "lançar com", arremessar ao mesmo tempo, "com-jogar". "O símbolo é, pois, a expressão de um conceito de equivalência". A explicação que Brandão dá a respeito de como

interpretar os mitos pode auxiliar-nos a entender a expressão de Heidegger de que a arte é um símbolo. Cito, portanto, Brandão (1986, p. 38): "Assim, para se atingir o mito, que se expressa por símbolos, é preciso fazer uma *equivalência*, uma "con-jugação", uma "re-união", porque, se o signo é sempre menor que o conceito que representa, o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato". Ora, esta explicação parece-me que veio a calhar, porque a arte como símbolo, sempre representa mais do que o seu significado imediato. É possível, pois, que Heidegger, um profundo conhecedor da língua grega esteja exatamente pensando nesta possibilidade. Consequentemente, se a obra de arte é alegoria e símbolo, o artista é um exímio produtor de alegorias e de símbolos, sendo a arte o resultado desta produção.

FIGURA 6 – ALEXANDRE GOTTLIEB BAUMGARTEN

FONTE: Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Alexander_Gottlieb_Baumgarten>. Acesso em: 30 abr. 2013.

3 1750: ANO DO NASCIMENTO DA ESTÉTICA

Poucas disciplinas têm o privilégio de possuir uma data de nascimento, como é o caso da Estética. A obra publicada em 21 de fevereiro de 1750, com o título de *Aesthetica: a lógica da arte e do poema* é pioneira nesta área. O seu autor é Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Porém, as discussões sobre a arte não iniciaram, obviamente, na Modernidade, mas neste período histórico, por razões político-econômicas bem específicas, houve uma espécie de síntese das discussões sob o rótulo de Estética, especificamente na Alemanha. A preocupação fundamental de Baumgarten, que é alemão, parece ter sido a de distinguir o conhecimento intelectual do conhecimento sensitivo. De certa maneira aquilo de que Baumgarten trata é o de um discurso da sensibilidade, da sensualidade. Tratava-se de um discurso sobre o corpo, como explica Eagleton (1993, p. 17), a que passo a citar:

> A Estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação original [...] o termo não se refere primeiramente à arte, mas como o grego *aisthêsis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual. A distinção que o termo "estética" perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre "arte" e "vida", mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideias; entre o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente. É como se a filosofia acordasse subitamente para o fato de que há um território denso e crescendo para além de seus limites, e que ameaça fugir inteiramente à sua influência. Este território é nada mais do que a totalidade da nossa vida sensível – o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo.

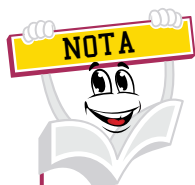
A Estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação original [...] o termo não se refere primeiramente à arte, mas como o grego *aisthêsis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual. A distinção que o termo "estética" perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre "arte" e "vida", mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideias; entre o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente. É como se a filosofia acordasse subitamente para o fato de que há um território denso e crescendo para além de seus limites, e que ameaça fugir inteiramente à sua influência. Este território é nada mais do que a totalidade da nossa vida sensível – o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo.

UNI

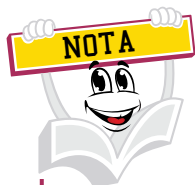
Você pode se perguntar, o que tem a ver a estética com a política? E o que isso tudo tem a ver com a Alemanha?

Pois bem, a estética tem muito a ver com a política, porque a liberação de forças sensuais duramente aprisionadas pela repressão pode ocasionar mudanças significativas de percepção no mundo vivido. Por mundo vivido entende-se a vivência real das pessoas no seu dia a dia. Muitas vezes, manifestações somáticas são proibidas pela moralidade vigente num determinado momento histórico, num determinado lugar. No caso, trata-se da Alemanha, porque aquele conjunto de territórios feudais produziu, notoriamente, uma grande quantidade

de intelectuais, entre músicos, poetas, romancistas, dramaturgos, filósofos, psicólogos, historiadores, linguistas, filólogos, matemáticos, arqueólogos e outros cientistas, além de teólogos em grande quantidade, alguns deles bastante atuantes, a começar por Martinho Lutero, (Martin Luther 1483-1546). Estes estados feudais são também responsáveis por alguns movimentos intelectuais e artísticos conhecidos como, por exemplo, o Romantismo e o Idealismo. Mais tarde, desenvolvem-se ainda a psicanálise com Freud e, especialmente, a física com Einstein e outros nomes extremamente influentes, inclusive nos séculos XX e XXI. É por esta razão que Eagleton toma a Alemanha como referência, porque Baumgarten é um pensador alemão e foi ele quem expôs de maneira bem argumentada o ressurgimento da sensibilidade corporal.

NOTA

Manifestações somáticas? "Soma" em grego significa corpo. Daí que manifestações corporais serem a expressão da sensibilidade.

A causa, portanto, da estética ser uma possível resposta ao absolutismo político é a de que, na Alemanha, unem-se três ou quatro aspectos relevantes que apontam para isso. Um deles é o pietismo religioso, que por ser mais brando do que o luteranismo tradicional, teve significativa influência na filosofia, nas ciências naturais e nas artes. O pietismo começou no século XVII com vistas a dar mais valor à dimensão pessoal da religião. De um ponto de vista doutrinário isto pode significar um afastamento da teologia de Agostinho e uma aproximação da teologia tomista, de Aquino. O pietismo pregava uma espécie de fraternidade universal dos crentes, a experiência religiosa como ato pessoal de santidade e crença, mas sem renunciar ao mundo da vida (*Lebenswelt*), bem como a valorização das emoções. É a partir deste último item que o Romantismo se fundamenta a julgar pela forma de manifestação das emoções pessoais e de misticismo que adota.

NOTA

Alexander Gottlieb Baumgarten estudou na Universidade de Halle, fundada em 1694, por Frederico I, da Prússia, antes denominado Frederico III, Eleitor de Brandenburg. Foi a partir da Universidade de Halle que o pietismo se difundiu.

Outro fator que parece relevante é o de que a Alemanha não possuía colônias ultramarinas e com um território pequeno e dividido em feudos, seus dirigentes preocuparam-se em criar um ambiente intelectual adequado ao desenvolvimento da filosofia, das artes e das ciências naturais. E não é por acaso que a Universidade de Halle ficou conhecida, especialmente a partir de

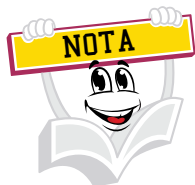
1700, de ser o ponto de partida do chamado Renascimento alemão, tendo como seus precursores o jurista Christian Thomasius e o filósofo Christian Wolff. Baumgarten foi aluno de Wolff. Contudo, a nova disciplina não é um manifesto político como explica Eagleton (1993, p. 18):

> O que germina no século XVIII como o novo e estranho discurso da estética não é um desafio à autoridade política; mas pode ser lido como sintomático do dilema ideológico inerente ao poder absolutista. Este poder necessita, para os seus próprios propósitos, de algo que dê conta da vida "sensível", pois sem o entendimento dela nenhum domínio pode ser seguro. O mundo dos sentimentos e das sensações não pode ser simplesmente ignorado como "subjetivo", como o que Kant desdenhosamente nomeia de "egoísmo do gosto"; ao contrário, precisa ser trazido para dentro do escopo majestoso da razão. Se o *Lebenswelt* [mundo da vida] não for racionalmente formalizável, não ficarão todas as questões ideologicamente mais vitais consignadas a um limbo fora de todo o controle possível? Contudo, como pode a razão, a mais imaterial das faculdades, apreender o que é grosseiramente sensual? Talvez, o que torne as coisas disponíveis ao conhecimento empírico, em primeiro lugar a sua materialidade palpável, seja também, por devastadora ironia, o que as expulsa para além da cognição. A razão deve encontrar um caminho para penetrar o mundo da percepção, mas, ao fazê-lo, não pode colocar em risco o seu poder absoluto.

Como você pode deduzir da leitura deste texto de Eagleton, não existe um pensamento separado da realidade econômica, política e social. Ele sempre está vinculado àquilo que de certo modo articula a vida de todas as pessoas em torno de algum tipo de poder, seja ele monárquico absolutista ou não. Ou seja, as coisas não aparecem do nada. Se a estética de Baumgarten não era, por um lado, um manifesto político, ela implicava a dominação política. É conveniente considerar que o racionalismo tem se mostrado extremamente poderoso no campo das ciências aplicadas à produção, especialmente, no Reino Unido, cuja economia industrial começa a se desenvolver rapidamente. Mas, o racionalismo que é basicamente de origem francesa, a partir de René Descartes (1596-1650) tem o seu oposto, o empirismo cuja nacionalidade é basicamente inglesa. Francis Bacon (1561-1626) e John Locke (1632-1704) são os seus fundadores. O racionalismo irá se desenvolver ao extremo na Alemanha e este desenvolvimento irá afetar a Revolução Francesa, cuja data de início é o ano de 1789. Baumgarten e Kant são filósofos alemães que, de algum modo, tiveram influência na Revolução Francesa. No caso, especialmente Kant. O empirismo, por sua vez, irá influenciar profundamente o desenvolvimento industrial inglês, mas um empirismo que contém uma boa dose de racionalismo, ou seja, de uma racionalidade aplicada aos meios de produção.

Portanto, a racionalidade iluminista mostrou-se eficiente na organização da vida econômica da Inglaterra e dos Estados Unidos, império e colônia, respectivamente. A independência dos Estados Unidos em relação à Inglaterra ocorre em 1776. Nestes países prevaleciam as ideias do empirismo e do puritanismo protestante. Curiosamente, boa parte do debate sobre estas

estranhas configurações práticas, teóricas e ideológicas vai ocorrer na Alemanha e é formulada, também em parte, por alguns pensadores ateus e pelos luteranos pietistas, pois existem também os pensadores católicos. Fiz toda esta explicação para mostrar que nenhuma forma de pensar ou de agir é sem finalidade, ou seja, todo pensamento e toda a ação implicam uma teleologia, porém, uma teleologia não necessariamente determinista.

NOTA

Finalidade vem de telos, fim, daí a palavra teleologia, que é um termo para designar as discussões relativas às finalidades das ações humanas. Não se pode confundir este termo com a teologia, que é uma modalidade cultural de pensamento que visa provar a existência de deuses, não sendo a teologia, portanto, nem uma ciência e nem uma filosofia. É comum, porém, dizer-se que a teologia pretende "dar ciência" da existência de um determinado deus, mas este "dar ciência" significa tão somente dar a conhecer de acordo com os dogmas ou cânones de determinada religião.

Na estética de Baumgarten, consequentemente, se encontra algo de mais profundo, isto é, a necessidade da discussão da *Lebenswelt*, porque do contrário, os impulsos decorrentes das paixões humanas não poderiam ser administrados se não fossem conhecidos. É isso que significa que a racionalidade deve ser capaz de apreender a sensibilidade. Apreender para entender e dominar. Cito mais um trecho de Eagleton (1993, p. 18-19):

> É exatamente este delicado equilíbrio o que a estética de Baumgarten pretende atingir. Se a sua *Aesthetica* [...] abre, num gesto inovador, todo o terreno da sensação, ela o abre exatamente para a colonização da razão. Para Baumgarten a cognição estética é mediadora entre as generalidades da razão e os particulares dos sentidos: a estética é o domínio da existência que participa da perfeição da razão, mas de modo "confuso". "Confuso", aqui, não significa "mistura", mas "fusão": na sua interpenetração orgânica, os elementos da representação estética resistem àquela discriminação em unidades discretas característica do pensamento conceitual. Porém isso não quer dizer que essas representações sejam obscuras: ao contrário, quanto mais "confusas" elas são – quanto mais unidade-na-variedade elas produzem – mais claras, perfeitas, determinadas elas se tornam. Um poema é, nesse sentido, uma forma tornada perfeita do discurso sensível.

A frase "conhecer para dominar", mais do nunca faz sentido. O sensível precisa ser conhecido pela razão para que ela possa domesticá-lo. É um tipo de conhecimento que participa da "perfeição da razão", pois os racionalistas extremados tinham-na por conta de perfeita. O sensível, o empírico, precisa se apresentar a razão de tal maneira que ela possa reconhecê-lo e tratá-lo como a ela conexo. O exemplo dado de que "um poema é uma forma perfeita de discurso sensível" não poderia ser mais esclarecedor. Talvez você não esteja habituado com esta linguagem, por isso e com a finalidade de ajudá-lo a pensar no assunto, vou citar mais um trecho de Eagleton (1993, p. 19):

> As unidades estéticas são, assim, abertas a análise racional, embora requeiram uma forma ou dialeto especializado da razão, e isto é a estética. A estética, escreve Baumgarten, é a "irmã" da lógica, uma espécie de *ratio inferior* [racionalidade inferior] ou análogo feminino da razão no nível mais baixo da vida das sensações. Sua função é ordenar este domínio em representações claras ou perfeitamente determinadas, de uma forma semelhante às (relativamente autônoma das) operações da razão propriamente dita. A estética nasceu do reconhecimento de que o mundo da percepção e da experiência não pode ser simplesmente derivado de leis universais abstratas, mas requer seu discurso mais apropriado e manifesta, embora inferior, sua própria lógica interna. Como uma espécie de pensamento concreto, ou análogo sensual do conceito, a estética participa ao mesmo tempo do racional e do real, suspensa entre os dois, um pouco à maneira do mito em Lévi-Strauss. Nasceu como uma mulher, subordinada ao homem, mas com suas próprias tarefas humildes e necessárias a cumprir.

Isto significa que a Estética precisa de uma linguagem especial para poder explicitar o que lhe pertence como objeto: a sensibilidade, as sensações, os desejos, afetos e sentimentos humanos. O exemplo da lógica pode ajudar a esclarecer tudo isto. A lógica é tida aqui como sendo a expressão máxima da racionalidade pura, a forma pura da linguagem, na qual não há contradições ou contaminação da realidade sensível. É a racionalidade plena na sua mais pura expressão. A linguagem puramente racional pode ser ilustrada a partir do princípio de identidade da lógica: A = A. Ou seja, formalmente, isto é, de acordo com a lógica formal que é aquela lógica que trata da forma da linguagem e não do seu conteúdo, aquilo que é só pode ser igual a si mesmo: aquilo que é igual àquilo que é. A estética, sendo irmã da lógica, deve se expressar de modo a pôr em ordem, como se fosse formalmente, as expressões do sensível. Isso lhe garante a inteligibilidade da razão. Quer dizer, a partir da ordem posta, a razão pode entender aquilo que por natureza, em estado bruto é incompreensível, a manifestação dos sentidos, da sensibilidade.

Na lógica formal quando temos uma premissa verdadeira, dela se deduzem, necessariamente, consequências verdadeiras. O mundo da vida (*Lebenswelt*), ou da experiência sensível não é assim, pois não existe nele um fundamento anterior e do qual se podem deduzir sensações logicamente consequentes. Além disso, o mundo da sensação e da experiência não pode ser deduzido de leis abstratas como as da lógica formal ou como dos axiomas matemáticos. A estética é uma espécie de pensamento parecido com o pensamento conceitual. Eu já expliquei alhures que a arte "mostra" e a filosofia "demonstra". Consequentemente, um poema não é uma demonstração, mesmo que seu significado seja expresso em palavras, pois não são somente as artes figurativas que mostram. Um poema, na definição de Heidegger é uma alegoria que simboliza algo. Esta "mostração" que é inerente ao poema é a sua expressão sensível. Cito a seguir um exemplo do próprio Baumgarten (1993, p. 15-16, § 14):

As representações distintas, completas, adequadas, e profundas, em todos os graus, não são sensíveis; logo não são poéticas. (§ 11). A verdade desta proposição tornar-se-á evidente, se a vivenciarmos a posteriori, como por exemplo, se dermos a algum filósofo, não totalmente ignorante em poesia, os seguintes versos repletos de representações distintas:

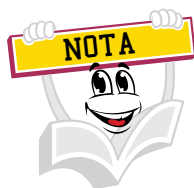
Aqueles que demonstram que os outros estão errados os refutam./ Então ninguém refutará se não demonstrar/o erro dos outros; aquele que deve demonstrar que um erro existe/deve dominar a lógica; logo, aquele que refuta/sem ser um lógico, não refuta conforme as regras (segundo o verso 1).

O nosso filósofo mal os tolerará, embora a métrica de cada um esteja perfeita. No entanto, talvez não saiba por que motivo estes versos, que não pecam nem pela forma nem pelo seu conteúdo, lhe pareçam rejeitáveis. Aliás, temos aqui a principal razão pela qual se considera quase impossível a filosofia e a poesia permanecerem no mesmo nível: de fato, a primeira procura com extrema obstinação a distinção dos conceitos, enquanto a segunda não se preocupa com a mesma, que se situa além da esfera poética.

NOTA

O livro de Baumgarten Aesthetica: a Lógica da Arte e do Poema tem os parágrafos todos numerados, razão pela qual, incluo a numeração dos parágrafos nas citações a fim de tornar mais fácil a sua identificação em caso de consulta do original. Baumgarten escreve de forma silogística, de acordo com a lógica aristotélica, e por isso consta do subtítulo da obra: a lógica da arte e do poema. De Aristóteles ele utiliza tanto a lógica quando a poética. De Horácio ele utiliza frequentemente citações de sua poética, também conhecida pelo título de Epístola aos Pisões.

Volto ao texto de Baumgarten. Ele afirma na citação acima que a poesia e a filosofia ou a ciência, são discursos diferentes. Não há como, conforme o exemplo do poema silogístico acima, cuja métrica e conteúdo são adequados ao que se entendia por poesia no século XVIII, um silogismo lógico ser considerado poesia. Aliás, não é necessário ser filósofo e entender de poesia para saber, pelo menos intuitivamente, que aqueles versos não são poéticos. Trata-se da explicação versificada de como funciona a lógica formal e isso não é poesia, mas apenas lógica formal metrificada.

NOTA

A poesia teve origem junto com a música, portanto, toda poesia antiga era musicada. Posteriormente a poesia separou-se da música, mas manteve a versificação metrificada. Então, obedecer à métrica era uma das condições de avaliação da poesia. Hoje, não se exige mais a metrificação em poesia, mas é praticamente impossível compor alguma canção popular sem um mínimo de metrificação, pois esta é a base da música. A escala musical como nós a conhecemos foi definida pelos pitagóricos.

4 CONSEQUÊNCIAS DA ESTÉTICA PARA A FILOSOFIA

Este tipo de pensamento traz consequências para o pensamento filosófico. A maior de todas elas talvez seja o reconhecimento da existência da expressão estética de um tipo de atividade que está sendo considerada no século XVIII como produto da sensibilidade. Hoje em dia, nós não consideramos mais as coisas assim. A arte continua sendo a *mostração* de determinadas realidades, e isto não muda. O que não consideramos mais como verdadeiro é que esta *mostração* seja somente fruto das sensações, da sensibilidade. Hoje sabemos que as sensações compõem a mente, o intelecto, não havendo prevalência exclusiva da mente sobre o sensível, pois isto seria dividir o homem em dois: corpo e mente, e todos nós sabemos que corpo sem mente ou mente sem corpo não existem. A mente aqui é correlata ao cérebro e também não existe fora dele, mas exclusivamente com o cérebro que é corpo.

NOTA

O que é mostração? Utilizo o neologismo mostração em oposição à demonstração. A demonstração é a forma típica dos discursos filosóficos e científicos. A mostração é a forma de apresentação das representações artísticas.

A rigor, as consequências da delimitação da disciplina de estética não traz consequências somente para a arte ou para a filosofia. Ela implica também outros campos do conhecimento, como na própria noção de história, mas principalmente para a política, para a ética e para a ação moral em geral, pois como já foi esclarecido, no início da Modernidade, na Alemanha, predominava o absolutismo monárquico e alguns dos príncipes alemães chegaram a ficar conhecidos como "déspotas esclarecidos", como Frederico II, da Prússia e José II, da Áustria. Entre os déspotas esclarecidos ainda constam Catarina II, da Rússia e alguns outros. É sob a influência de ideias iluministas que estes monarcas acabaram por ser considerados "esclarecidos". Porém, as medidas aparentemente liberais e racionais que tomaram visavam mais a sua manutenção no poder do que outra coisa. De qualquer modo, muito dos discursos ditos esclarecidos como os

de Baumgarten, Kant, Hegel e outros tinham como plano de fundo as complexas relações políticas e econômicas da Modernidade emergente. É importante que levemos isto em conta, porque as formas de conhecimento ou de cognição tinham a ver com aquelas complicadas relações. Para esclarecer a questão cito mais um trecho do livro *A Ideologia da Estética*, de Terry Eagleton, no qual o seu autor comenta aquele tipo de "cognição" específico do qual Baumgarten se ocupa. Cito, portanto, Eagleton (1993, p. 19):

> Tal modo de cognição é de importância vital para que a ordem dirigente possa compreender a sua própria história. Pois, se a sensação é caracterizada por uma individuação complexa que derrota o conceito geral, assim também o é a história propriamente. Ambos os fenômenos são marcados por uma irredutível particularidade ou determinação concreta que ameaça colocá-los além dos limites do pensamento abstrato. "Os indivíduos" [...] "são determinados em todos os seus aspectos... representações particulares são poéticas no seu mais alto grau". Como a história é uma questão de "indivíduos", ela é "poética" precisamente neste sentido, uma questão de especificidades determinadas; e seria assim alarmante que caísse fora do compasso da razão. O que aconteceria se a história da classe dominante fosse opaca ao seu próprio conhecimento, uma exterioridade incognoscível para além dos limites do conceito? A estética emerge como um discurso teórico em resposta a esse dilema; é uma espécie de prótese da razão, estendendo a racionalidade reificada do Iluminismo a regiões vitais, que de outro modo, ficariam fora de seu alcance.

Antes de comentar esta citação vou incluir, a esta altura, a citação da tradução portuguesa do texto de Baumgarten. Eagleton retirou a sua citação de uma tradução inglesa e a expôs de modo fragmentado, eu vou transcrevê-la integralmente, como segue (Baumgarten 1993, p, 17):

> Quanto mais determinadas as coisas, tanto mais elementos contêm as suas representações; porém, quanto mais rica é uma representação confusa, mais clara é sob o ponto de vista extensivo (§16); consequentemente, tanto mais poética (§17). Logo, é poético que as coisas a serem representadas em um poema sejam determinadas o mais possível (§11).
> (§19)
> Os indivíduos são seres absolutamente determinados; logo, as representações singulares são totalmente poéticas (§18).

O meticuloso trabalho de Baumgarten remete constantemente aos parágrafos nos quais o assunto já foi apresentado, por isso julguei necessário citar, pelo menos parte do seu texto a fim de que você possa perceber a complexidade da articulação interna do discurso deste autor. Citei-o também porque no seu texto aparecem constantemente as palavras "clara", "distinta" e "extensão". Estes termos estão aí porque eles remetem a René Descartes (1596-1650), o filósofo considerado como fundador do método racionalista de investigação científica e filosófica. Você já deve ter ouvido e lido algo sobre o *Discurso do Método*, do

"racionalismo cartesiano" e assim por diante. O *Discurso do Método* normalmente é publicado em separado como se fosse uma obra autônoma, mas na verdade ele uma espécie de introdução dos seus estudos científicos e foi escrito em épocas diferentes para atender às finalidades editoriais específicas de suas publicações científicas. Ele teria sido concebido para preceder à publicação dos tratados *A Dióptrica* [Tratado da Luz], *Os Meteoros* e *A Geometria*.

Como você está percebendo, esta questão também é mais complexa do que parece. A razão pela qual Baumgarten se utiliza de termos da filosofia cartesiana é porque ele acolhe o seu racionalismo, ou seja, o seu método de investigação filosófica e científica. As "ideias claras e distintas" de Descartes são específicas e precisamente as ideias obtidas pela dedução racional a partir de um fundamento último e irrecusável que é conhecido como *cogito ergo sum*: penso, logo existo. As ideias claras e distintas são obtidas, portanto, a partir de um ponto de apoio de irrecusável verdade. Este ponto de apoio somente pode ser alcançado por intermédio de um rigoroso exercício intelectual que, consequentemente, é racional. O "extenso" ou a "extensão" diz respeito ao corpo e as sensações. As sensações nos enganam argumenta Descartes. Baumgarten, como já escrevi, acolhe estes princípios do racionalismo cartesiano. Isto porque Descartes considera a existência de um *res extensa* e de uma *res cogitans*, ou seja, de uma coisa extensa (corpo) e de uma coisa pensante (razão, intelecto). Repito: a coisa extensa é o corpo e a coisa pensante, é o intelecto.

NOTA

Filosofia ou ciência cartesiana deriva da tradução de Descartes para o latim Cartesius. É a partir de Cartesius que se obtém cartesiano. "Res" em latim significa coisa. Rerum significa coisas.

Depois destas explicações volto a discutir a citação de Eagleton feita acima. Considerar a história "poética" parece estranho, mas esta caracterização é consequência da argumentação de Baumgarten: aquilo que é determinado em todos os seus aspectos, é poético. O devir, ou seja, o acontecer histórico depende de indivíduos, de representações particulares e isto implica uma questão moral. A coisa pensante deve organizar a coisa extensa, ou seja, a racionalidade deve organizar e comandar as coisas relativas ao corpo. Cito novamente Eagleton (1993, p.19):

> Ela [a estética] pode lidar, por exemplo, com as questões do desejo e da eficácia retórica: Baumgarten descreve o desejo como "uma representação sensível, porquanto representação confusa do bem" e examina os meios pelos quais as impressões dos sentidos, poéticas, podem estimular efeitos emotivos particulares. A estética é assim, o nome dado àquela forma

híbrida de cognição capaz de esclarecer a matéria bruta da percepção e da prática histórica, desvelando a estrutura interna do concreto. A razão, como tal, persegue seus orgulhosos fins, bem distante de tais particularidades inferiores; mas uma imitação sua, trabalhadora, chamada de estética, surge no mundo, como uma espécie de subempregada cognitiva, para conhecer, na sua especificidade, tudo aquilo para o qual a razão mais alta é necessariamente cega. Porque a estética existe, os densos particulares da percepção podem se tornar luminosos ao pensamento, e os concretos determinados podem ser reunidos na narrativa histórica.

Mesmo correndo o risco de fazer citações em demasia vou citar o texto original de Baumgarten relativamente à questão do bem. Ele é importante, pois mostra claramente a divisão do conhecimento em coisa extensa e coisa pensante. Trata-se, para ser mais específico, de um problema não somente cognitivo, mas também moral. Na Unidade 3 deste Caderno de Estudos irei examinar mais detidamente as relações entre a ética e a estética, momento em que algumas das definições aqui acentuadas serão muito úteis. Transcrevo, portanto, o §3 do texto de Baumgarten (1993, p. 12).

> As REPRESENTAÇÕES obtidas através da parte inferior da faculdade cognitiva são SENSITIVAS. [Grifos do autor].
> O desejo é chamado sensitivo enquanto provém de uma representação confusa do bem; mas a representação confusa, assim como a representação obscura, é obtida através da parte inferior da faculdade de conhecer; então, a denominação "sensitiva" também poderá ser aplicada às próprias representações, para, deste modo, serem distinguidas das representações intelectuais distintas, segundo todos os graus possíveis.

Quero chamar a sua atenção para um ponto importante. Não se trata de criticar a postura de Baumgarten, afinal, ele deu passo inovador nesta discussão. Não se trata também de criticar a posição de Descartes. Muito pelo contrário. Os séculos XVII e XVIII foram decisivos para a fundamentação das ciências como nós as conhecemos. As consequências políticas e artísticas que de alguma maneira ou outra foram tiradas tanto de Descartes quanto de Baumgarten não podem ser imputadas a eles. Aliás, só para recordar o título completo do "Discurso" é: *Discurso do Método: Para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências*. A sua frase inicial é a seguinte: "O bom senso é a coisa mais bem distribuída no mundo; pois cada um pensa estar tão bem provido dele, que mesmo aqueles que são mais difíceis de contentar em todas as outras coisas não têm o hábito de desejar tê-lo mais do que têm". (Descartes, 2002, p. 75). O que Descartes chama de bom senso significa razão. Com isso ele afirma que todos nós somos iguais em termos de capacidade racional inata. Ele escreveu que todas as pessoas nascem iguais em termos de capacidade de cognição, e é isto que significa "ter ideias inatas". Isto é, todos nós nascemos com um determinado *quantum* de capacidade racional. Para nós, hoje, isto não tem muita importância, mas para a época em que Descartes escreveu (início do século XVII) isto era muito importante, porque a maioria acreditava que as pessoas recebiam do deus cristão a **desgraça ou graça** de ser menos ou mais inteligente. Com esta frase Descartes está afirmando o contrário: todos são iguais ao nascer e que isto é produto da natureza. Locke escreveu mais ou menos a mesma coisa pelo

lado dos empiristas: a nossa mente, escreve ele, é como um papel em branco que precisa ser preenchida com os caracteres da experiência. Isto é, todos nós nascemos absolutamente iguais, de cabeça oca, mas iguais.

NOTA

Desgraçado? Sim, desgraçado é aquele que, para os cristãos, ou perdeu ou não recebeu nenhuma graça divina.

Repito que para uma época em que privilégios econômicos, sociais e políticos eram considerados como sendo de direito divino, afirmar que todos nascem iguais era bastante ousado. Não se trata aqui de discutir a teoria do conhecimento de ambos os autores, trata-se apenas de mostrar que não se pode criticar nada sem que se conheça primeiro o que significa realmente o pensamento de qualquer filósofo ou cientista ou a prática de qualquer artista. Fiz esta ressalva porque a maneira incisiva de Eagleton escrever pode dar a impressão que ele esteja criticando os pensadores. Não, ele está criticando os déspotas (de ontem e de hoje) quer sejam eles esclarecidos ou não.

O que existe por detrás desta argumentação é o seguinte. A Modernidade é marcada pela retomada da questão da medida das coisas. Por exemplo: qual é o critério para que se possa medir o comportamento humano? Para os medievais não havia dúvida: o deus cristão era a medida das coisas. Isso incluía a medida do belo. As sensações, portanto, os desejos, os afetos, os anseios humanos por serem tentações demoníacas conduziriam ao pecado, portanto deviam ser reprimidos. O corpo era o lugar do pecado e a alma, que era dotada de livre arbítrio era a única entidade capaz de salvar-se pela graça do deus. Quanto mais próxima do corpo, mais seca era a alma, escreveu Agostinho de Hipona. A partir do Renascimento a noção de homem como medida das coisas toma corpo, isto é, começa a ser discutida de modo mais sistemático. Na Modernidade esta ideia se encontra inserida no conjunto das práticas sociais, mesmo contra a vontade das religiões cristãs e de seus apologetas. A burguesia emergente é a portadora desta máxima como estandarte. A burguesia precisa de liberdade para agir econômica e politicamente e se o deus cristão continuasse a ser a medida de todas as coisas, o capitalismo seria impossível.

NOTA

A frase completa atribuída a Protágoras de Abdera (480-410 a. C.) é a seguinte "O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são".

O que Eagleton discute é isso: o capitalismo efetivamente ainda não chegou à Alemanha, por isso, os dirigentes dos vários feudos constituíam-se, talvez, no último reduto de predomínio de uma aristocracia anacrônica, mas que percebem claramente que se eles continuarem a reprimir as manifestações sensoriais dos súditos, convulsões sociais serão inevitáveis. É neste sentido que o pietismo protestante serve como uma válvula para liberar a pressão da caldeira e, ao mesmo tempo, deixar tudo como está. Assim sendo, a estética, como ciência do belo, dará conta da apreensão racional dos fenômenos estéticos de modo a torná-los transparentes e administráveis pela razão.

5 CONSEQUÊNCIAS DA ESTÉTICA PARA AS ARTES

Todos nós sabemos que as categorias estéticas como belo, feio, sublime e trágico, por exemplo, não se restringem às artes. Todas as manifestações da criatividade humana são perpassadas por valores estéticos.

Não confundir com valores morais ou financeiros.

Os valores estéticos são resultantes da atividade formadora da ação humana. Dar forma à matéria é a condição necessária para que se alcance um determinado valor estético. Estes valores não são necessariamente artísticos. Os valores estéticos inerentes às obras de arte são mais específicos. O mais conhecido de todos é o do belo. Mas, além disso, cada arte tem a sua própria teoria e a sua própria poética. Para fundamentar estas explicações cito o livro *Os Problemas da Estética*, de Pareyson (1984, p. 22-23):

> A estética tem, com a crítica e com a história da arte, relações análogas àquelas que têm com a própria arte, no sentido de que, referindo-se à experiência estética para explicá-la filosoficamente e dela tirar estímulo e comprovação, encontra nela tanto a prática da arte quanto o exercício da leitura [interpretação], da crítica e da história que dela se fazem.

Ou seja, no campo da arte, a estética se relaciona reflexivamente com a crítica da arte, com a história da arte, com a poética de cada arte e com a teoria de cada arte. Mas esta reflexão leva em consideração a experiência estética propriamente dita, por isso o seu caráter concreto. Não se pode escrever uma estética sem considerar o método filosófico adequado para tanto e nem as experiências do autor de uma determinada obra, as experiências do público apreciador, as experiências dos críticos e dos historiadores da arte. Trata-se, pois, de um conjunto significativo de experiências que não podem ser desconsideradas ou negligenciadas, do contrário o filósofo que pretenda refletir sobre a arte poderá chegar somente a conclusões parciais ou meramente formais.

Deste modo, considerando as experiências de um ponto de vista de sua historicidade e da história de cada arte, aquele que realiza trabalhos estéticos poderá chegar a conclusões relevantes tanto para a filosofia quanto para a arte. A Estética como disciplina não é normativa, ou seja, não pretende dar normas ao artista. Ela pretende sim é discutir os valores estéticos da arte, como afirmei acima. Para ampliar a informação sobre este ponto, cito novamente Pareyson (1984, p. 17).

> O filósofo que pretende legislar em campo artístico ou que dele deduza, artificialmente, uma estética de um sistema filosófico preestabelecido, ou que, em qualquer caso proceda sem considerar a experiência estética, torna-se incapaz de explicar esta última e sua reflexão cessa de ser filosofia, para reduzir-se a mero jogo verbal. Em primeiro lugar, a reflexão filosófica é puramente especulativa e não normativa, isto é, dirige-se a definir conceitos e não a estabelecer normas. A estética, portanto, não pode pretender estabelecer o que *deve ser* a arte ou o belo, mas, pelo contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética.

As consequências da estética para a arte são também consequências para a filosofia. Trata-se de uma reciprocidade dialética necessária. O filósofo precisa conversar conceitualmente com a obra de arte. Ao fazê-lo produz a filosofia da arte mais fértil que se possa imaginar.

NOTA

Afirmar que a filosofia é somente "especulação" não significa que ela possa afirmar qualquer coisa. Muito pelo contrário: especular filosoficamente implica seguir métodos precisos e justificar as especulações pública e racionalmente.

Filme recomendado:

Título: FARINELLI, IL CASTRATO.
Filme francês de 1994, ambientado no século XVIII.

FONTE: Disponível em: <http://www.cultvideo.com.br/site/img_produtos/dvd52749.jpg>. Acesso em: 11 jun. 2013.

LEITURA COMPLEMENTAR

Estes parágrafos foram extraídos do Capítulo 2 do Livro *A Ideologia da Estética*, de Terry Eagleton, denominado: a Lei do Coração: Shaftesbury, Hume, Burke. (1993, p. 30-32). O Capítulo completo vai da página 29 até a página 54. As notas das citações feitas por Eagleton encontram-se na página 302 do mesmo livro.

A Ideologia da Estética

O projeto da primeira estética alemã, como vimos, é o de mediar entre o geral e o particular, criando uma espécie de lógica concreta, que esclarecerá o mundo sensorial sem fazê-lo desaparecer na abstração. A razão deve dotar a experiência de sua densidade especial, sem permitir, nem por um momento, que lhe escape; e isso produz uma tensão difícil de manter. O impulso protomaterialista deste projeto logo se rende ao formalismo mais escandaloso; basta que a sensação seja convidada para a corte da razão, que ela logo sofrerá uma discriminação severa. Somente algumas sensações são o objeto adequado para a investigação estética: para a *Filosofia das belas artes*, de Hegel, isso significa a visão e a audição, que são, como ele diz, sentidos "ideais". A visão, para Hegel, é "sem apetites"; todo o verdadeiro olhar é sem desejo. Não pode haver estética do odor, da textura ou do paladar, que são modos inferiores de acesso ao mundo. "Quando Botticher sente nas mãos as partes suavemente femininas das estátuas de deusas", Hegel observa friamente, "isto não é considerado de modo algum, como contemplação ou fruição estética". A razão, assim, de algum modo, seleciona aquelas percepções que parecem compor melhor com ela. A representação estética de Kant é tão insensível quanto o conceito, excluindo a materialidade do seu objeto, Mas se o racionalismo alemão vê dificuldades em descer do universal ao particular, o dilema do empirismo inglês é exatamente o inverso: como mover-se do particular ao geral, sem deixar que o último simplesmente afunde de volta ao primeiro. Se o racionalismo é politicamente vulnerável porque se arrisca a totalizações que excluem o experimentado, o empirismo é politicamente problemático, por sua dificuldade básica de totalizar, capturado sempre numa rede de particulares. Ficamos com a charada impossível da "ciência do concreto": como pode uma ordem dirigente enraizar-se no imediatamente experimentado, e, no entanto, organizá-lo em algo mais consistente que um monte de fragmentos? O empirismo está sempre à beira de um impasse intolerável: ou desfaz suas próprias totalizações a cada passo ou subverte a imediatez da experiência, no esforço de fundá-la de maneira mais segura. Se o racionalismo sente a necessidade de suplementar-se com uma lógica do estético, parece que o empirismo é, o tempo todo, mais estético do que gostaria. Como pode um pensamento, já por si tão sensualizado, livrar-se do corpo que o cobre, desgrudar-se do abraço úmido dos sentidos, e elevar-se a algo conceitualmente mais digno?

A resposta, talvez, seja a de que isso não é necessário. Não poderíamos manter-nos nos sentidos eles-mesmos, e encontrar lá nossa relação mais profunda com um projeto perfeitamente racional? E se pudéssemos descobrir a pista desta ordem providencial no corpo ele-mesmo, nos seus impulsos mais

espontâneos, mais pré-reflexivos? Talvez haja em alguma parte, no interior de nossa experiência imediata, um sentido, com a mesma intuição direta do gosto estético, e que revele para nós a ordem moral. Este é o conhecido "sentido moral" dos moralistas ingleses do século XVIII, que nos permite experimentar o certo e o errado com a mesma rapidez dos sentidos, e, assim, cria os alicerces de uma coesão social mais profundamente vivida que qualquer totalidade simplesmente racional. Se os valores morais que governam a vida social forem tão evidentes por si mesmos quanto o sabor dos pêssegos, muitas discussões acirradas podem ser evitadas. A sociedade como um todo, dada a sua condição fragmentada, é cada vez mais opaca à razão totalizadora; é difícil discernir qualquer projeto racional no cotidiano dos mercados. Mas podemos procurar no que parece o oposto de tudo isso, nos movimentos da sensibilidade individual, e encontrar lá a nossa mais segura articulação com um corpo comum. Em nossos instintos naturais de benevolência e compaixão, somos levados por alguma lei providencial, inacessível à razão, a essa harmonia uns com os outros. Os afetos do corpo não são meros impulsos subjetivos, mas a chave para o estado bem organizado.

A moralidade, assim, vai se tornando rapidamente estetizada, e isso em dois sentidos. Ela aproxima-se das fontes da sensibilidade, e concerne a uma virtude que, como a obra de arte, é um fim em si mesma. Vivemos bem, em sociedade, não por dever ou utilitarismo, mas como uma realização prazerosa de nossa natureza. O corpo tem suas razões, das quais a mente pouco pode saber: uma providencia benigna adaptou tão estranhamente nossas faculdades aos seus próprios fins que os tornou agradáveis de serem realizados. Seguir os nossos impulsos prazerosos, contando que eles sejam formados pela razão, é promover despreocupadamente o bem comum. O nosso sentido de moralidade, propõe o conde de Shaftesbury, consiste numa "real antipatia ou aversão à injustiça e ao erro, e numa apreciação real ou amor pela igualdade e pelo direito, por eles mesmos, ou em razão de sua beleza e valor naturais". Os objetos do julgamento moral são, para Shaftesbury, tão imediatamente atraentes ou repulsivos quanto os do gosto estético, e isto não deve ser imputado a um subjetivismo moral. Ao contrário, ele acredita numa lei moral objetiva e absoluta; rejeita a sugestão de que o sentimento seja uma condição suficiente para o bem, e defende, como Hegel, que o sentido moral deve ser educado e disciplinado pela razão. Ele, igualmente rejeita o credo hedonista de que o bem é simplesmente o que nos dá prazer. Mesmo assim, para Shaftesbury, toda ação moral deve ser mediada através dos afetos, e o que não for feito pelo afeto é simplesmente não moral. A beleza, a verdade e o bem são uma coisa só: o que é belo é harmonioso; o que é harmonioso é verdadeiro; e o que é ao mesmo tempo belo e verdadeiro, é agradável e bom. O indivíduo moralmente virtuoso vive com a graça e simetria de um objeto artístico, de modo que a virtude pode ser conhecida por seu apelo estético irresistível: "Pois o que há na Terra de mais agradável matéria de especulação, de mais belo à visão ou contemplação, do que uma ação bela, bem-proporcionada e digna"? A política e a estética encontram-se profundamente integradas: amar e admirar a beleza é "vantajoso para o afeto social, e de grande auxílio à virtude, que não é outra coisa senão o amor à ordem e à beleza da sociedade".

FONTE: Eagleton (1993, p. 30-32)

RESUMO DO TÓPICO 3

Neste tópico, você viu:

No Tópico 3, o Artista, a Arte e a Estética como Disciplina Filosófica, expliquei a relação entre artista, obra de arte e arte. Um não existe sem o outro. A obra e o artista são seres reais, a arte é um conceito, mas não temos como saber o que são a obra e o artista se não tivéssemos o conceito de arte. A obra de arte é um artifício tecnicamente produzido por um artista extremamente habilidoso, do que resulta o conceito de arte. Segundo Heidegger a arte é alegoria e símbolo.

Poucas as disciplinas têm a possibilidade de serem especificamente datadas. É o caso da Estética que surge com a publicação do livro *Aesthetica: A Lógica da Arte e do Poema*, de Alexander Baumgarten, em 21 de fevereiro de 1750. É claro que muitos séculos antes o assunto já era discutido, mas ele parece amadurecer numa época e num local específicos: na Alemanha ainda feudal quando outros estados europeus já se encaminhavam para o capitalismo industrial. A função desta disciplina é, inicialmente, discutir a sensibilidade.

A emergência desta disciplina trás consequências tanto para a filosofia quanto para a arte. Para a filosofia o efeito imediato é a introdução da sensibilidade como objeto de discussão filosófica. Para a Arte é a possibilidade de se cuidar de especificar o que será aquilo que as belas artes são, quanto produção autônoma de artistas altamente especializados.

AUTOATIVIDADE

1 Explique a circularidade relativa ao trinômio: arte, obra e artista.

2 Quando e como surge a disciplina de Estética?

3 Explique os conceitos de “*mostração*” e demonstração.

4 Explique o que são valores estéticos.

UNIDADE 2

CORRENTES ARTÍSTICAS E ESTÉTICAS DO SÉCULO XVII AO SÉCULO XX

OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM

Nessa unidade vamos:

- entender as correntes artísticas e estéticas do XVII ao século XX, o que implica considerar as noções que vão do Neoclassicismo ao Pós-modernismo;
- encontrar informações conceituais e descritivas sobre o Neoclassicismo e o Academicismo; sobre o Romantismo, o Modernismo e sobre as vanguardas;
- compreender as consequências estéticas decorrentes das posturas artísticas do período que vai do século XVII ao XX;
- analisar as experiências e juízos estéticos; a Fenomenologia, o Estruturalismo, relativamente a Arte e a Estética;
- identificar alguns apontamentos também conceituais e descritivos sobre o Pós-modernismo e sobre a Crítica da Cultura;
- conhecer o surgimento da imagem técnica a partir da invenção do aparelho fotográfico;
- entender as invenções que deram origem ao cinema, ao fonógrafo, ao rádio e a televisão;
- entender as invenções que deram origem ao cinema, ao fonógrafo, ao rádio e a televisão;

PLANO DE ESTUDOS

Esta Unidade está dividida em três tópicos. No início de cada um deles, você encontra uma introdução concisa do tópico que será estudado. No final de cada um deles, você encontrará o seu respectivo resumo e algumas questões que, ao serem respondidas, reforçarão o aprendizado.

TÓPICO 1 – DO NEOCLASSICISMO AO MODERNISMO

TÓPICO 2 – CONSEQUÊNCIAS ESTÉTICAS

TÓPICO 3 – PÓS-MODERNISMO E CRÍTICA DA CULTURA

TÓPICO 1

DO NEOCLASSICISMO AO MODERNISMO

1 INTRODUÇÃO

Nesta Unidade, como indica o seu título, vamos estudar algumas das principais correntes artísticas e estéticas do século XVII ao século XX, mas como sempre ocorre nos casos em que delimitamos um determinado espaço de tempo, temos que começar antes. Os séculos XVII, XVII, XIX e XX não começam e nem terminam apenas com uma demarcação formal de limites temporais, ao contrário, encontraremos raízes do período histórico demarcado nos séculos que o precederam. Em se tratando de história, nada é rigorosamente demarcável, porque um evento é quase sempre consequência de outro, pois os eventos não ocorrem isoladamente, mas interconectando-se e mesmo sobrepondo-se uns aos outros. Para que eventos possam ocorrer pessoas precisam agir, isoladamente ou através de instituições. Além das pessoas, agindo existem as forças cegas e arbitrárias da natureza. Da conjugação destes fenômenos decorrem os eventos que os seres humanos registram, sob as formas mais diversas a fim de perfaçam a sua memória. Historiografia é o nome que se dá aos registros escritos do estudo dos fenômenos históricos.

Nos âmbitos da Arte e da Estética também é assim. Nada acontece por acaso, mas por outro lado, nada está predeterminado para acontecer. Há em cada atividade artística um conjunto de injunções que resulta em várias experiências artísticas e estéticas, cuja história também é registrada conforme a relevância dos seus fenômenos. Esta relevância é determinada por um conjunto de fatores decorrentes da ideologia de uma época. Em cada período histórico existem, pois, de modo permanente ou eventual, conflitos e/ou concordâncias de pensamentos e ações os quais são decorrentes das posturas dos indivíduos, grupos e instituições sociais que atuam econômica, política, científica, religiosa, mística, artística e filosoficamente. Dos encontros e desencontros de indivíduos e instituições nas suas ações movidas por princípios norteadores determinados por seu querer, por sua vontade e por seu lugar numa sociedade dada é que resultam consequências ideológicas. Mas, este resultado é também consequência de uma postura ideológica que lhe deu origem e que esteve na origem de determinadas ações. É como se a humanidade andasse em círculos. Por isso a noção de tempo linear é um tanto paradoxal. Às vezes tem-se a impressão de que vivenciamos um tempo mágico de eterno retorno. Porém, os resultados destas vivências parecem

indicar exatamente o contrário por intermédio do *quantum* cultural existente tanto de um modo físico, material, quanto de um modo ideológico posto a funcionar como ideologia nos livros, revistas, artigos, romances, poemas, peças de teatro, monumentos, telas pictóricas, filmes, fotografias, jornais, televisões, óperas, recitais e na imensa variedade de outras formas de expressão dessa densidade cultural. Mas, todos estes registros são novamente coisa material, coisa fisicamente palpável e assim o *círculo circula*.

Tratarei também nesta Unidade das consequências estéticas da passagem do Neoclassicismo ao Modernismo e das vanguardas, mais no sentido de organizar um pouco uma noção de História da Arte. Levarei em conta nos relatos e nas análises a serem feitas um ponto de partida que considero irrenunciável: a existência do indivíduo humano, ou seja, a existência física de mulheres e de homens que têm uma individualidade irredutível a qualquer outra forma de existência, mas que também vivem em sociedade, também são seres sociais. A capacidade criativa é sempre individual, mas ela faz parte de uma cultura e nela inaugura o novo ou recupera o que é antigo e o renova, não importa, o que importa é que há uma reciprocidade dialética entre o indivíduo e a sociedade, isto é, um não existe sem o outro.

Existe, pois, uma natureza humana biocultural universal que se manifesta individual e coletivamente. A existência de culturas humanas diferentes não nega a existência de uma natureza humana universal. Ao contrário, é a existência de culturas diferentes que a confirma, pois não fosse assim, não seria possível a existência de culturas diferentes. Guarde bem: a constante da natureza humana é a cultura produzida a partir de seus elementos individuais, os indivíduos, as pessoas, que são universalmente criativos, mas criam e produzem coisas diferentes dentro de uma mesma cultura. Isso dá a impressão de que a constante é a cultura e que ela seja a determinante da natureza humana.

2 NEOCLASSICISMO E ACADEMICISMO

Para explicar o que são o Neoclassicismo e o Academicismo voltarei não somente ao século XVII, mas também um pouco antes, ao século XVI. Para tanto, porém, não inventei nenhuma máquina que faça viagem no tempo. Voltaremos – eu e você – através da História e não poderia ser de outro modo.

Na Unidade 1 discorri longamente sobre o início da disciplina de Estética, cuja “certidão de nascimento”, metaforicamente falando, foi lavrada em 21 de fevereiro de 1750. Foi um fato notável e que deu origem a uma série de discussões, as quais continuam até hoje, sobre a sensibilidade, ou seja, a estesia. A publicação da *Aesthetica*, de Baumgarten, ocorreu na Alemanha. Porém, ali, ao lado da Alemanha, em França, estava em gestação há aproximadamente vinte anos, uma obra ainda maior: a *Enciclopédia*, editada por Jean Le Rond d’Alembert e Denis Diderot, uma obra gigantesca, com 33 volumes, 71.818 artigos e 2.885 ilustrações.

O título completo da obra era: *Enciclopédia ou Dicionário racional [racionalizado] das ciências, das artes e dos ofícios*. Esta obra buscava sintetizar todos os aspectos do conhecimento com vistas à instrução e à emancipação humana frente ao despotismo das monarquias absolutistas e ao dogmatismo religioso de católicos e protestantes, em contraposição às ciências emergentes.

NOTA

Como o título em francês é: Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Prefiro traduzir "raisoné" por racionalizado em vez de racional. Algumas traduções utilizam o termo "razoado" em vez de racional ou racionalizado, mas me parece que o significado último é justamente o de racionalizado, ou seja, uma consequência da atividade da razão humana. Essa consequência resulta numa argumentação racional, cuja finalidade é a de tornar o conhecimento acessível ao maior numero possível de pessoas.

Faço estes comentários para mostrar que não havia somente uma forma de pensamento, não havia somente uma maneira de se compreender o mundo e a existência humana nele. Havia um constante conflito entre os *teístas* (defensores da existência do deus cristão), dos racionalistas e dos empiristas, sendo principalmente os racionalistas, basicamente *deístas*. Desde o século XVII e mesmo antes dele, havia ainda outro grupo, o dos libertinos, cujos integrantes eram predominantemente céticos relativamente às religiões e em alguns caos até frente à possibilidade do conhecimento científico. Os libertinos eram os chamados livres-pensadores, mas foram taxados por seus adversários e muitas vezes inimigos, os *teístas* e *fideístas*, de "incrédulos dissolutos". Trata-se de posturas ideológicas bem demarcadas, pois autodenominar-se "livre-pensador" e mesmo de "incrédulo" é bem diferente ser taxado de "dissoluto". Incrédulos eles eram, pois eram declaradamente ateus em sua maioria. Tratava-se de uma postura moral e científica. Para exemplificar o que escrevo cito um trecho do volume II da *História da Filosofia* dos pensadores católicos neotomistas Reale e Antiseri (2003, p. 579-580):

> E os "livres-pensadores" franceses, mergulhando na Antiguidade clássica, através da retomada de temáticas extraídas do patrimônio renascentista, procuravam com isso contrastar a moral e as crenças religiosas proclamadas e defendidas em sua época. É assim, por exemplo, que se pode entender o contínuo apelo dos livres-pensadores ao epicurismo, ao ceticismo ou até ao naturalismo imanentista dos antigos.
>
> Desse modo, por seu afastamento da tradição escolástica, por sua confiança no valor da ciência, por sua defesa de autonomia da razão e do seu poder crítico, os libertinos, por um lado, se enquadram bem na época

cartesiana e, por outro lado, antecipam em diversos aspectos temas e atitudes do iluminismo. Entretanto, em comparação com o cartesianismo, o afastamento dos libertinos em relação à tradição é muito mais amplo, já que se estende não apenas à tradição filosófica, mas também e, sobretudo, à tradição moral, às crenças religiosas e às instituições.

É principalmente o "mergulho na Antiguidade clássica" que vai afetar a Arte e a Estética, bem como a posição científica e moral dos livres-pensadores. Aqueles pensadores não foram bem vistos no seu tempo, pois contradiziam os dogmas sagrados, preconizavam a liberdade humana e, sobretudo, mostravam-se céticos, tanto de um ponto de vista filosófico quanto moral. Este ceticismo é que influenciou em muito na valorização da sensação, da sensualidade e da percepção corporal. Aliás, os libertinos mostraram ao mundo que a sexualidade não é, por exemplo, coisa do demônio, e que desejo, vontade livre e sensualidade são coisas tipicamente humanas. É por isso que foram odiados, alguns deles condenados à prisão e à morte. Aliás, são odiados ainda hoje, como se observa na seguinte citação de Reale e Antiseri (2003, p. 580):

> Em comparação com os iluministas, uma das diferenças está no fato de que a crítica libertina foi crítica clandestina e não pública; crítica que amiúde era confiada apenas às conversações e discussões privadas. Ademais, enquanto os iluministas, com franqueza e coragem, tentaram levar suas ideias a amplas camadas de pessoas, o libertinismo foi fenômeno elitista, isto é, de poucos, e substancialmente hipócrita. A crítica libertina à moral e à religião restringia-se a estreita aristocracia intelectual, que, no entanto, reconhece as funções sociais das "superstições" constituídas pelas crenças da religião positiva e que recomenda aos governantes servirem-se delas em função da "razão de Estado".

UNI

Atenção. Não se trata de fazer apologia a qualquer tipo libertinagem sexual ou coisa similar no sentido pejorativo do termo, portanto, não defendo nenhum tipo de falta de princípios ético-morais. Estou discutindo uma questão complexa que algumas vezes, curiosamente, é esquecida pelos historiadores.

Ao tratar do caso dos libertinos estou expondo um lado da história que é, às vezes, propositadamente deixado de lado por interesses moralistas e religiosos ou interesses econômicos e políticos. Como se observa na citação acima, os escritores católicos neotomistas, como Giovanni Reale e Dario Antiseri, não perdoam os libertinos mesmo que a sua religião tenha no perdão um de seus pontos altos de sua doutrina. Ao contrário, os historiadores da filosofia citados pretendem propositadamente desmerecer os libertinos, através de comentários depreciativos que chegam às raias do desrespeito e da desonestidade intelectual.

A verdade é outra: nem os libertinos e nem outras correntes de pensamento podiam publicar as suas ideias tranquilamente, mesmo assim, muitos o fizeram. Eles não podiam, de fato, manifestar-se publicamente porque seriam supliciados e queimados vivos. Imagine você, que se um frade dominicano como Giordano Bruno que, obviamente não era libertino, foi condenado à morte em 8 de fevereiro de 1600 e executado em 17 de fevereiro do mesmo ano, tendo sido queimado vivo, em praça pública juntamente com os seus livros, o que não se faria com um libertino considerado "incrédulo"? Giordano Bruno não era ateu, queria apenas a reforma da Igreja Católica, visando adaptar os seus dogmas às novas descobertas da ciência, pois já sabia que o espaço era, em tese, infinito e que, por consequência, haveria "infinitos mundos" como ele apregoava. Pense agora se uma pessoa poderia admitir publicamente o seu ateísmo. É claro que ela seria queimada na fogueira, assim como centenas de milhares de mulheres foram queimadas vivas porque foram consideradas bruxas.

Evidentemente que entre os libertinos havia também casos de pessoas que se valiam desta circunstância para darem vazão aos seus propósitos eventualmente obscuros, às suas eventuais taras, desajustes psíquicos e sociais, mas a maioria deles estava preocupada era com a possibilidade ou a impossibilidade do conhecimento em termos filosóficos e científicos, bem como com validade ou não dos preceitos morais vigentes, os quais consideravam inadequados para a livre existência e expressão humanas. Estavam ainda preocupados com o reconhecimento do corpo como pertencendo ao indivíduo, com o prazer das sensações corpóreas. O corpo não deveria ser o cárcere da alma e nem o lugar de expiação dos pecados pelo sofrimento, pois era exatamente isso que justificava a miséria dos camponeses, a servidão e a escravidão.

Consequentemente, a acusação de hipocrisia feita pelos autores citados, não me parece correta. A crítica feita às superstições religiosas, às condenações da Inquisição, à ambiguidade moral de muitos religiosos, à teocracia (identificação entre Estado e religião) tinha sentido, pois em muitos casos as descobertas científicas entravam em colisão com os dogmas religiosos. Basta uma rápida leitura de um livro de História sério para que se perceba o que ocorria. Porém, em vez de se acatar a descoberta científica com veraz, ou criticá-la com argumentos racionais e publicamente justificáveis, condenava-se o cientista, queimavam-se os seus livros, às vezes, queimava-se o próprio cientista sob a acusação de bruxaria, alquimia e coisas correlatas.

Mas, o que isso tem a ver com a Estética, ou mais precisamente, com a Arte Neoclássica e Acadêmica?

Vou recapitular. Baumgarten publica a sua *Aesthetica* em 1750, na Alemanha. A Enciclopédia foi publicada em 1751, em França. Ambas as obras têm a ver com a postura dos céticos libertinos com os racionalistas, com os

empiristas e, principalmente, com os iluministas. A necessidade de uma Estética como já expliquei, a partir de Baumgarten, deveu-se ao fato de a sensibilidade ter entrado nas rodas de discussão, não podendo mais ser ignorada. Por outro lado, a necessidade de unificar o conhecimento por intermédio de uma Enciclopédia fazia sentido com vistas à instrução geral científica e a libertação humana do obscurantismo supersticioso e dogmático.

A Arte, como vimos, começou a tornar-se uma atividade específica de artistas. Estes artistas aos poucos estabeleceram alguns critérios e regras para a sua produção, denominadas de Poéticas e que foram obtidas, basicamente, a partir do "mergulho na Antiguidade clássica". Estas regras, a partir da Itália e especialmente da França, aos poucos foram criando uma espécie de ortodoxia, ou seja, de um modo certo de se criar uma obra. Este modo certo (ortodoxo), no entanto, se torna um novo dogma, desta vez um dogma artístico. Aquilo que não cabe na Poética ortodoxa, não é Arte. E é assim que as artes Neoclássica e Romântica e, depois a que pertence ao chamado Modernismo, se tornam "acadêmicas" em sentido pejorativo. A Arte Acadêmica, aquela que segue rigidamente os critérios da Poética ortodoxa entra em declínio em meados do século XIX.

No período histórico que vai dos séculos XVI ao XVIII, a Europa produzirá também as correntes artísticas denominadas de Barroco e Rococó. O Neoclassicismo emerge basicamente, em França, a partir da Revolução Francesa, mas abrange toda a Europa. Sobre o assunto cito um trecho da *Pequena História da Arte*, de Battistoni Filho (1989, p. 93):

> Com o deflagrar da Revolução Francesa no final do século XVIII, manifestou-se forte reação contra o elegante estilo rococó do Antigo Regime. Entretanto, ao invés de criarem uma nova tradição, os artistas revolucionários voltaram simplesmente ao que julgavam ser um classicismo puro, na suposição de que ele estava em harmonia com os ideais racionalistas da nova ordem.
>
> Daí surgiu o que se convencionou chamar de Neoclássico. Houve uma preocupação de se restaurar as artes da antiguidade clássica greco-romana. Este estilo procurou expressar e interpretar os interesses, a mentalidade e os hábitos da burguesia manufatureira e do Império Napoleônico. É chamada de arte acadêmica, porque os seus princípios estéticos passam a ser adotados nas academias oficiais existentes na Europa.

O Neoclassicismo, portanto, é uma corrente artística cujos princípios poéticos são prioritariamente racionais e figurativos. Os artistas neoclássicos supõem que esta mesma racionalidade figurativa já se encontrava presente nas grandes obras da antiguidade clássica. No entanto, não se trata apenas de uma postura estética que tem no Romantismo o seu contraponto. Evidentemente as coisas não se passam de modo tão simples e direto, pois como você já sabe os eventos históricos implicam sempre complexas articulações e desarticulações entre grupos sociais envolvidos num determinado movimento, quer seja ele político, econômico ou artístico. Há também a considerar a força das individualidades emergentes,

pois não podemos esquecer que estamos falando do início do capitalismo que se pauta explicitamente pela manifestação e afirmação da capacidade individual. E a Arte é um campo excepcional para a manifestação criativa do indivíduo. Em função disso também existe muita controvérsia, fundamentalmente, porque as correntes religiosas ortodoxas (católicos e protestantes) não abrem mão do dogma de que é somente a divindade que elas apresentam como verdadeira, lá na Europa e também aqui, nas colônias, que tem a prerrogativa de criar e que as criaturas, isto é, os europeus, alguns habitantes do oriente próximo e alguns que migraram para as Américas podem ser no máximo, imitadores desta entidade criadora por excelência.

NOTA

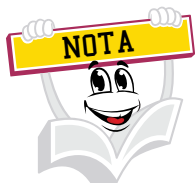
A conquista das Américas pelos europeus mostra o quanto esta questão era complexa. Foi necessária a edição de uma bula papal para confirmar que os habitantes nativos, chamados erroneamente de índios, tinham alma, eram seres racionais e livres. Trata-se da Bula Veritatis Ipsa, do papa Paulo III, de 29 de maio de 1537. Como a edição desta bula ocorre durante a expansão do luteranismo na Europa, não é possível avaliar se o papa Paulo III realmente acreditava que os índios tinham "alma" ou era apenas uma questão geopolítica, pois reconhecendo os índios como humanos, como diz a bula referida, eles eram passíveis de salvação, isto é, de doutrinação religiosa. Assim, seriam repostas as "almas" perdidas para os reformistas pelos contrarreformistas. Sobre a situação dos negros escravos é muito difícil de encontrar-se uma fonte confiável para relatos objetivos, pois existe verdadeira "guerra ideológica" entre católicos e protestantes sobre o assunto.

Sobre o Neoclássico podemos escrever ainda que não se tratava de uma simples imitação da Arte Clássica, mas de captar o seu modo de ser para além de uma pretensa racionalidade a ela imanente. Tratava-se de buscar, também, as concepções de Democracia e de República existentes na Grécia e em Roma. E isso tem a ver com o racionalismo da Enciclopédia. Não é por acaso que Diderot é um dos filósofos que ajudaram a criar o que se considera, atualmente, a Crítica da Arte. Ou seja, a discussão sobre a validade e a pertinência das produções artísticas passou a ser avaliada de maneira sistemática por pensadores de ofício e não mais apenas por amadores ilustrados. Em verdade, esta é mais uma das rupturas para com o passado, para com os argumentos de autoridade. Parte destas informações foi extraída do livro *O Que é Estética?*, de autoria de Marc Jimenez, a quem passo a citar, agora, na íntegra (1999, p. 104):

> Os desligamentos com relação às tutelas antigas e às doutrinas tradicionais fazem parte de um vasto empreendimento de emancipação em relação ao princípio de autoridade que reinava em todos os domínios. Esta libertação participa da instauração da autonomia da estética e da autonomia da arte. É possível também inverter esta proposição e dizer que a estética e a arte tornam-se, no final do século XVII, vastos campos de investigação abertos ao exercício da crítica.

A importância desta postura não se limita apenas à crítica da arte, pois isto por si só pouco significaria. Trata-se de algo mais amplo e que implica a noção de emancipação, ou seja, de capacidade de agir e argumentar por conta

própria. "As pessoas têm o direito de criticar", explica Jimenez (1999, p. 104), mas na mesma proporção, podem ser criticadas, e é isto que inaugura o debate sobre a Arte, sobre a produção artística, sobre a obra e não somente sobre a personalidade do artista. Alguns pensadores, nossos contemporâneos, quando publicam seus textos sobre estética, teoria ou história das artes se esquecem disso. Este é outros dos esquecimentos injustificáveis, pois tira destes campos de saber toda a sua pertinência ontológica, isto é, o seu direito de ser o que são enquanto disciplinas críticas.

NOTA

A expressão apelo à autoridade tem a ver com um capítulo da Lógica denominado de Falácias não formais (Falácias de Relevância). Para explicar o que significa um argumento de autoridade, cito Hartmann (1997, p, 200). "Apelo à autoridade (Argumentum ad Vericundiam) [é um] argumento falaz, uma vez que objetiva justificar a sua conclusão apelando ao sentimento de respeito que as pessoas cultivam por alguma personalidade. Uma determinada afirmação é aceita simplesmente por causa da fama ou status da autoridade que se utiliza para asseverar a mesma". Isto significa de modo simples o seguinte: porque alguém tido como importante falou que algo é verdade, então é verdade e não se discute. Esta falácia é muito utilizada na publicidade e na retórica de convencimento.

Afirmei anteriormente que o Neoclassicismo é o resultado da busca das artes greco-romanas porque elas expressam racionalidade e naturalidade formais e de conteúdo. Foi afirmado também que a volta à cultura do passado tem a ver igualmente com o cultivo do corpo e da beleza daqueles povos. Ao se colocar as coisas deste modo, perde-se aquilo que mais importante se buscava na arte grega e na arte romana. Os iluministas, ao contrário dos renascentistas, buscavam a relação da arte grega como a Democracia grega e a relação da arte romana com a República romana. Agora sim, o Neoclassicismo faz sentido e a sua Arte tem um conteúdo. Precisa também de uma *pedagogia* e isto Diderot ajuda a elaborar juntamente com Kant e outros iluministas. Cito mais uma vez Jimenez (1999, p. 107-108):

> Com justa razão, a posteridade vê em Diderot o fundador de um gênero literário novo, a crítica de arte em sua forma moderna. Na realidade, é fácil mostrar que a ação de Diderot vai muito além do exercício literário. Dissemos [antes] que o árbitro das artes, o amador esclarecido que se permite julgar as obras alheias se institucionaliza e tem seu *status* aumentado: o crítico de arte é um profissional. Mas se julga seus contemporâneos, este crítico não *é um juiz*. Sua função é pedagógica. Consiste ela em instruir o profano, a dar a cada um uma parte do privilégio reservado anteriormente aos letrados, aos aristocratas, aos ricos burgueses e aos próprios artistas. O que é criado é mais do que um gênero literário, é um espaço público correspondente a uma ampliação da audiência. A crítica de arte ultrapassa o quadro estritamente artístico; ela não oscila entre a expressão do gosto

> subjetivo e a procura de critérios que exigem fidelidade à natureza. Os critérios de Diderot são suficientemente pessoais e firmes para não se limitarem à descrição. O julgamento e a avaliação definem as condições da experiência estética: devem eles provocar, suscitar reações no leitor, assim como a pintura deve tocar, surpreender, indignar, fazer estremecer, chorar, fremir, precisa Diderot. Além disso, essa crítica não é mais crítica em verso [comum na época], mas em prosa, numa linguagem acessível a todos.

Parece-me bastante clara a posição dos iluministas. A seguir discutirei a questão do Academicismo que ocorre de modo mais ou menos concomitante ao Neoclassicismo. De certo modo, no final do período mais produtivo do Neoclassicismo acabam por prevalecer as regras pedagógicas das academias, o que resultou no Academicismo, mesmo que, em rigor, as academias tenham sido fundadas já a partir de meados do século XVI com a finalidade de separação entre os artistas propriamente ditos e os artesãos pertencentes às corporações de artes e ofícios. A fundação das academias também pode ter uma consequência daquela separação. Ainda, de modo concomitantemente temos o Romantismo, que será tratado no próximo item. A necessidade de discutir estas questões de modo mais ou menos concomitante é porque elas resultam de eventos contemporâneos e entrelaçados. O resultado final será o chamado Modernismo, ocasião em que, finalmente, entraremos nas artes e nas estéticas do século XX.

Veja na figura a seguir, "As três graças ouvindo a canção do cupido", obra exemplar do Neoclassicismo, do autor Bertel Thorvaldsen.

FIGURA 7 – AS TRÊS GRAÇAS OUVINDO A CANÇÃO DO CUPIDO

FONTE: Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/neoclassicismo>. Acesso em: 31 maio 2013.

As academias tinham por finalidade precípua a instrução dada aos novos candidatos a artistas. Alguns afirmam, porém, que estas academias destinavam-se ao ensino profissionalizante em geral, cujos métodos eram aplicáveis também ao ensino das artes servis e não somente às chamadas belas artes. Outros são mais específicos e afirmam que a origem da expressão academia ou do ensino da arte acadêmica teve origem com a fundação da Academia Real de Pintura e Escultura no ano de 1648, em França. Consta dos livros de História da Arte que Charles Le Brun, à frente de alguns pintores, fundou a primeira academia de artes destinada às belas artes. O modo de operar desta academia baseava-se numa rígida organização pedagógica cujos procedimentos eram sistemáticos, hierarquizados e ortodoxos. Isto significa o seguinte: havia uma proposta didática com vistas ao ensino, este ensino obedecia a regras objetivas organizadas em sistemas e técnicas de ensino e aprendizagem, e, principalmente baseadas numa Poética considerada certa ou correta, por isso ortodoxa. Ao que consta, o pressuposto principal de sua Poética era a busca do belo absoluto, do belo ideal.

Como em tudo, aqui também existe o outro lado da moeda. As academias, de maneira geral são responsabilizadas pelo engessamento da Arte, pela produção de modelos rígidos tal como se anuncia na sua forma de organização interna. Porém, do candidato a artista era exigida uma sólida formação intelectual, ou seja, precisava conhecer a cultura de um ponto de vista histórico, além de aprender de maneira exemplar, as técnicas das artes. Esta informação consta do livro *Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, de Argan (1993, p. 23), a quem passo a citar:

> Fundamental para toda a arte neoclássica [quer] trate-se de arquitetura, das artes figurativas ou das artes aplicadas, é a ideação ou projeto da obra (...). O projeto é desenho, o traço que traduz o dado empírico em fato intelectual. O traço não existe senão na folha onde o artista o traça, é uma abstração também da estátua antiga que está sendo copiada. Naturalmente na época neoclássica atribui-se grande importância à formação cultural do artista, a qual não se dá pelo aprendizado junto a um mestre, e sim em escolas públicas especiais, as academias. O primeiro passo na formação do artista é desenhar cópias de obras antigas: portanto, pretende-se que o artista, desde o início, não reaja emotivamente ao modelo, mas se prepare para traduzir a resposta emotiva em termos conceituais.

O modelo acadêmico acabou por influenciar grande parte do ensino europeu e mesmo nas colônias por intermédio do imperialismo colonial. Quando o modelo das academias se esgota, começa o chamado Modernismo. Mas, antes dele, vamos estudar um pouco do Romantismo que é correlato e concomitante ao Neoclássico e também das academias, sendo difícil, às vezes, distinguir onde um começa e o outro termina e, muito menos ainda saber quando andam juntos.

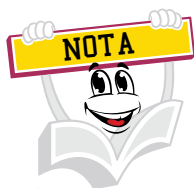
3 ROMANTISMO

O Neoclassicismo e o Academicismo ainda cumpriam as suas funções estéticas e políticas quando, na Alemanha, emerge outro movimento filosófico, artístico e literário denominado de Romantismo. Inicialmente, porém, tratava-se mais de um "estado" pré-romântico denominado de *Sturm und Drang*. Existem também autores que colocam o Neoclassicismo com sendo uma das bases do Romantismo. O Romantismo teve amplas repercussões ideológicas porque tinha como uma de suas propostas o combate ao racionalismo de origem cartesiana, bem como o Iluminismo e, principalmente, os libertinos ateus, além dos ateus em geral. Uma das razões do seu sucesso foi exatamente esta: a vinculação religiosa da maioria dos seus integrantes que, na eventualidade de não serem expressamente defensores do catolicismo ou do pietismo luterano, o são num sentido mais próximo do panteísmo: tudo é divino, a natureza é considerada divina. Neste caso, o seu vínculo intelectual é a doutrina panteísta de Bento ou Benedito Espinosa, ou anda Baruch Spinoza (1632-1677). Isto não quer dizer que não houvesse religiosos entre os iluministas.

UNI

Como tudo parece ter o seu lado contrário só para complicar, pelos menos um membro do movimento, parece ter sido incrédulo: Goethe. Aliás, erroneamente chamado de pagão.

Ao mesmo tempo parece, também, que os românticos oscilavam entre o absolutismo monárquico e outras formas de governo, especialmente na Alemanha, defendendo de modo geral a aristocracia reacionária, os déspotas esclarecidos e, às vezes, os não tão esclarecidos assim. As razões destas ambivalências políticas encontram-se no interior do próprio movimento que, por um lado clama por liberdade, aliás, uma liberdade plena de expressão e, por outro, busca inspiração nas religiões cristãs tendo o seu deus por fundamento último, ao contrário da razão cartesiana que tem em si mesma o seu fundamento ou o fundamento da verdade a ser descoberta. Isto significa o seguinte: a razão cartesiana ou Iluminista busca a sua fundamentação na imanência do mundo, ou seja, sendo o homem a medida das coisas é o homem que dirá como as coisas são por intermédio da Filosofia, da Ciência e da Arte. O Romantismo busca a sua afirmação por intermédio do apelo ao suprarracional, ao transcendente, ao divino, naquilo que está, portanto, fora do mundo. Com isso retomam alguns aspectos da Idade Média e recolocam a divindade cristã como medida das coisas e o Gótico como o seu modelo de Arte.

NOTA

O fato de o filósofo René Descartes apresentar Deus como fiador do cogito é apenas retórico. Em 1663, 13 anos após a sua morte, os seus livros foram colocados, pelos dirigentes da Igreja Católica, no index librorum prohibitorum, sendo, portanto, proibida a sua leitura donec corrigantur, isto é, até que se corrijam os erros neles contidos.

O Romantismo inicia, em rigor, ainda antes da Revolução Francesa (1789), a partir do movimento denominado *Sturm und Drang,* (*Tempestade e Ímpeto*). Portanto, em pleno século XVIII e termina em meados do século XIX, mas deixou a sua marca até hoje. A Revolução Francesa com os seus desdobramentos também ambivalentes, ou seja, por um lado tem-se a promulgação da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, cujo texto fora discutido e aprovado pela Assembleia Nacional Constituinte da França Revolucionária, em 26 de agosto de 1789, cuja votação final ocorreu em 2 de outubro daquele ano, por outro lado, tem-se o estabelecimento do chamado regime de terror, o que inclui a morte do rei, da rainha e de milhares de pessoas pelas razões as mais diversas. A publicação da *Declaração dos Direitos Humanos e do Cidadão* ocorreu na primeira fase da Revolução. Os demais fatos ocorreram, principalmente, nas fases seguintes.

Pois bem, o que mais impressiona os românticos não é a *Declaração dos Direitos Humanos e do Cidadão,* mas as mortes do rei (Luís XVI, 1754-1793) e da Rainha (Maria Antonieta, que era Austríaca, 1755-1793) e de alguns integrantes da aristocracia, coisa considerada como um ultraje à liberdade. Raramente, porém, era considerado ultrajante que a expectativa ou a esperança de vida da população pobre não passasse dos 35 anos. É isso mesmo. A maioria das pessoas morria muito, mas muito jovem. A mulher que chegasse bela e saudável aos trinta anos merecia a atenção de um Honoré de Balzac (1799-1850, escritor francês), por exemplo, que escreveu o romance *A Mulher de Trinta Anos*. Daí o termo "balzaquiana". Hoje, seria a mulher de sessenta anos. Sobre o Romantismo passarei a citar alguns trechos do texto *História da Filosofia*, volume III, de Reale e Antiseri, os quais dão grande destaque àquele movimento estético e artístico exatamente porque ele, de certo modo, realça tanto a aristocracia quanto a sua relação com o deus cristão. O primeiro trecho a ser citado, que aborda a emergência do Romantismo, é o seguinte, conforme Reale e Antiseri (2003, p. 14):

> Mas, antes mesmo que explodisse (sic) a Revolução na França, na década transcorrida entre 1770 e 1780, a intempérie cultural registrava na Alemanha as primeiras manifestações de vulto que, a prazo médio, na passagem do século, levaria à superação total do iluminismo. O movimento que produziu tais modificações nessa década ficou conhecido sob o nome de *Sturm und Drang*, que significa "Tempestade e Assalto" ou, melhor ainda, "Tempestade e Ímpeto". A denominação deriva do título de drama, escrito em

1776, por um dos expoentes do movimento, Friedrich M. Klinger (1752-1831), e parece ter sido usado pela primeira vez para designar todo o movimento, por A. Schlegel, no início do século XIX. Os dois termos devem ser entendidos como hendíadis, ou seja, como dois termos que expressam conceito único com duas palavras: assim, o sentido deveria ser "ímpeto tempestuoso", "tempestade de sentimentos", "efervescência caótica de sentimentos".

Nesta citação é possível destacar alguns aspectos que marcam o início do movimento Romântico. Início, porque o *Sturm und Drang* não é ainda o Romantismo propriamente dito. Mas, o que interessa analisar aqui é a afirmação aparentemente *un passant* (de passagem, em francês), ou seja, despretensiosa, mas que na verdade carrega boa parte da postura ideológica dos seus autores. A expressão é a seguinte: "levaria à superação total do Iluminismo". Este é um típico uso da retórica de convencimento. Os autores afirmam expressamente, porém como se não quisessem fazê-lo, que o Romantismo – uma verdadeira "intempérie cultural" – que eclodiu na década entre 1770 e 1780, teve, alguns anos mais tarde tamanha força que acabou com o Iluminismo. Outro disparate é comparar em importância a Revolução francesa com um movimento como o *Sturm und Drang* ou mesmo com o Romantismo.

Como a palavra alemã *Sturm* significa isoladamente **tempestade**, os autores querem dizer que o Romantismo foi uma **tempestade que varreu** o Iluminismo do mapa, especialmente, na Alemanha. Ora, esta afirmação é no mínimo ambivalente porque é ao mesmo tempo explícita e implícita (*un passant*), no caso, sub-reptícia ou aparentemente despretensiosa. O mais provável, no entanto, é que ela seja falsa, pois o Iluminismo, ao que parece, não foi varrido do mapa. Por outro lado, atribui-se ao Romantismo conclusões filosoficamente questionáveis como a postulação divina da verdade, pois quando há postulação divina da verdade o pensamento deixa de ser filosófico e se torna teológico. A Teologia, no entanto, tem o direito de fazê-lo, mas a Filosofia, não. A Filosofia não trata de deuses, trata de seres humanos.

Há também que se registrar o caráter piegas de algumas de suas obras e de seus conceitos morais. Outras obras, ao contrário, têm valor estético considerável. Da mesma maneira, algumas das obras publicadas sob o efeito das luzes, ou seja, do Iluminismo também podem e devem ser criticadas. Mas a crítica tem que ser feita considerando-se as condições históricas daquele período, não podemos criticar nada a partir dos conceitos estéticos e filosóficos ou mesmo científicos de hoje, porque assim agindo, cometeríamos os mesmos equívocos de interpretação que eles eventualmente cometeram. Também não se pode criticar a busca da plena racionalidade do Iluminismo munido de modelos irracionais, algo comum no Pós-Modernismo. A única coisa que não se pode afirmar com absoluta certeza, porém, é que o Romantismo **tenha acabado com o Iluminismo**, porque isso não é verdade, assim como o Iluminismo **não poderia ter acabado com o Romantismo**, caso houvesse esta pretensão. São coisas impossíveis, não dependem da vontade de algumas pessoas, são eventos históricos.

UNI

Por que, então citar este tipo de autor ou de livro? Para você saber que nem tudo o que é publicado em livros, é confiável. Os livros são publicados de acordo com as relações de poder dos seus autores. Giovanni Reale, por exemplo, lecionou na antiga Universidade Católica, de Milão, por muitos anos. Se determinados livros interessam econômica e ideologicamente são publicados, do contrário, não. Por isso, é muito importante aprender, desde já, a escolher os livros para ler. É bom verificar a vinculação ideológica dos seus autores. Mas, apesar de tudo, a História da Filosofia citada é uma obra erudita, muito bem escrita e da qual se podem extrair informações históricas relevantes, por isso vale a pena consultá-la, mas sempre a partir de uma vigilância crítica severa.

Na sequência, no próximo parágrafo a ser citado, aparecem as principais posturas ideológicas dos integrantes do *Sturm und Drang* que darão sustentação ao Romantismo. Convém salientar, desde agora, que o Romantismo não foi um movimento ideologicamente unitário, assim como não o foi o Iluminismo. Isso significa o seguinte: havia entre os integrantes de ambos os movimentos posicionamentos conflitantes entre si, especialmente no campo religioso. Porque este é, dentre os grandes temas da época, o que mais suscitou controvérsias a partir das seguintes questões já amplamente debatidas, mas que convém que sejam repetidas para que não haja problemas de compreensão.

Estes temas são os seguintes: a) a crença no Deus cristão é predominante e imposta à força por católicos e protestantes, mas há discordâncias teológicas sobre as questões da racionalidade e da liberdade humanas; b) existem discordâncias profundas entre católicos e protestantes na interpretação bíblica bem como na interpretação da Filosofia e da Arte clássicas, ou seja, da Arte e da Filosofia de Grécia e de Roma; c) devido a estas discordâncias desenvolve-se a Hermenêutica no século XIX, disciplina que deixa de ser somente teológica e se torna também filosófica; d) a emergência do panteísmo de Espinosa influencia alguns dos integrantes tanto do Iluminismo quanto do Romantismo; e) o acúmulo de capitais, especialmente na Inglaterra, tem como consequência o desenvolvimento do capitalismo e a emergência econômica, política e social de uma nova classe social revolucionária: a Burguesia; f) a Burguesia, desde o Renascimento não se contenta mais em obedecer ao clero e a seguir os preceitos religiosos ortodoxos e faz novo pacto com a divindade cristã, pois ela, a Burguesia, gostaria imensamente de desfrutar dos prazeres da posse de riquezas e isto implica também os prazeres do corpo e a fruição estética “desinteressada” como explica Kant; g) diante da emergência da Burguesia, a Aristocracia perde espaço e isso faz com que, em alguns países, haja mais defensores da Aristocracia e em outros, mais defensores da Burguesia, o que implica em contradições no interior dos movimentos estéticos, artísticos, filosóficos e científicos.

Estas e outras razões fazem com que haja discussões e conflitos no interior mesmo dos movimentos políticos, econômicos, filosóficos, estéticos e artísticos

de qualquer época, mas especialmente do período ao qual estou me referindo. Portanto, se algumas questões parecem ambíguas, ambivalentes ou contraditórias é porque houve, historicamente, circunstâncias que as determinaram. Não se pode esquecer também, em hipótese alguma, que os interesses e as vaidades pessoais resultam em muitos dos conflitos registrados na história. Aliás, como se trata de seres humanos em ação, não poderia ser diferente, porque vaidades e interesses são coisas tipicamente humanas. Cito a seguir, Reale e Antiseri (2003, p. 14):

> São as seguintes as posições e as ideias de fundo desse movimento: a) A natureza é redescoberta, exaltada como força onipotente e criadora de vida. b) Relaciona-se estreitamente com a natureza o "gênio", entendido como força originária: o gênio cria analogamente à natureza e, portanto, não extrai suas normas do exterior, mas é ele próprio norma. c) À concepção deísta da Divindade como Intelecto ou Razão Suprema, própria do iluminismo, começa a se contrapor o panteísmo, ao passo que a religiosidade assume novas formas que, em seus pontos extremos, se expressa no titanismo paganizante do *Prometeu* de Goethe ou no titanismo cristão da santidade e do martírio de certas personagens de Michel Reinhold Lenz (1751-1792). d) O sentimento pátrio se expressa no ódio ao tirano, na exaltação da liberdade e no desejo de infringir convenções e leis externas. e) Apreciam-se os sentimentos fortes e as paixões calorosas e impetuosas, bem como os caracteres francos e abertos.

Existem várias implicações estéticas, teológicas e gnosiológicas neste parágrafo. Vou explicar algumas delas. Não me parece que haja uma redescoberta da natureza, mas uma modificação na compreensão de seu modo de ser. Parece existir aqui certa dose de magia e de animismo nesta afirmação. Antes, porém, vou repetir sumariamente algo de que tratei na Unidade 1, para em seguida voltar ao comentário do parágrafo em questão.

Desde épocas remotas as pessoas atribuíam à natureza poderes especiais devido a sua incompreensão dos fenômenos naturais. Nos relatos bíblicos e em muitos outros se atribui à Terra uma posição destacada de predileção de diversas divindades, mas ela é, de modo geral, o centro do mundo, o lugar inquestionável da morada de todos, fonte de sua subsistência e assim por diante. O espaço como um todo é recoberto por um hipotético céu no qual estão pregadas as estrelas, que são fixas. Abaixo delas estão o Sol e os errantes, isto é, os planetas, que se movimentam. A Terra não é considerada um errante (Planeta), ela seria fixa e plana embora, às vezes, considerada circular, mas plana, em forma de disco. O Sol gira em torno da Terra e assim por diante. Os planetas (errantes em grego), conforme as suas orbitas, serviram de fonte de inspiração para profetas, magos e adivinhos que faziam as previsões sobre os destinos da humanidade. Em todo caso, para os gregos, romanos e mesmo para outros povos, esta organização era considerada bela e dela se deveriam retirar modelos de beleza e mesmo modelos de ação moral, porque havia ordem (*kosmos*) no universo e esta ordem era bela e boa.

Volto ao parágrafo citado. Como afirmei, parece que não há efetivamente uma redescoberta da natureza. Ela é vista de outro modo, especialmente depois da doutrina do heliocentrismo de Copérnico (1473-1543) e da lei da gravitação universal de Isaac Newton (1643-1727). Ambas as chamadas leis são afirmações racionais e matematicamente demonstráveis, ou seja, a natureza começa a deixar de ser mágica. Existe outra questão que é a da separação entre homem e natureza, esta sim, possui contornos dramáticos, pois neste caso a natureza é ressaltada como força criadora e o grande artista é o "gênio" criador que encontra a sua poética na própria natureza. Mais do que isso. Encontra na natureza criadora a própria fonte da moralidade. Mesmo assim, permanecem nestas concepções alguns resquícios da magia antiga que denominados agora de "animismo". Animismo é uma crença que atribui a todas as coisas vivas, uma alma, do latim *anima*, mais o sufixo *ismo*.

Outra explicação necessária diz respeito ao deísmo. "À concepção deísta da Divindade como Intelecto ou Razão Suprema, própria do iluminismo, começa a se contrapor o panteísmo...". Esta explicação de Reale e Antiseri tem o seu contraponto no *teísmo*. A concepção *deísta* concebe a existência de uma divindade, no caso o deus cristão, porém, por intermédio da razão e do pensamento livres. Além disto, basicamente conforme os empiristas, por intermédio da experiência pessoal. O *teísmo* postula (exige necessariamente) a existência de um deus como criador e organizador do mundo e necessita da religião para afirmá-lo. Os *deístas* não são necessariamente religiosos, aliás, bem poucos o são. Acreditam mesmo é nas leis naturais (físicas, químicas, mecânicas, genéticas) da organização do mundo. O *panteísmo*, por sua vez, significa que tudo é divino, a natureza, as pessoas, tudo, não havendo uma divindade separada e fora do mundo.

Existe ainda, a acusação de paganismo feita a Goethe, devido ao seu poema denominado *Prometeu*. Prometeu é um herói grego que rouba o fogo de Zeus e o dá aos mortais (aos humanos). Por causa deste ato Prometeu foi supliciado por Zeus, sendo amarrado a um penhasco no Cáucaso. Durante o dia, uma águia comia-lhe o fígado que a noite voltava a regenerar-se para ser novamente devorado, sucedendo-se eternamente este suplício. O poema de Goethe alude ao fato de os homens não prestarem culto aos deuses. No final da vida, porém, escreve outro poema *Limites da Humanidade*, no qual faz alguns elogios aos deuses. Porém, é completamente injustificada esta acusação, porque o termo pagão significa originariamente camponês ou aldeão não instruído. No início do Cristianismo, portanto, pagão era tão somente o camponês, que por morar longe dos locais de instrução religiosa ainda não era cristão. Com o passar do tempo este termo ganhou um significado marcadamente pejorativo. Ao que parece, todavia, não se trata de uma denominação fortuita, mas cuidadosamente escolhida para dar a entender que aqueles que não são cristãos são ignorantes das verdadeiras coisas divinas. Mesmo assim, muçulmanos e judeus eram chamados de infiéis, não de pagãos. Paulatinamente, o termo pagão foi estendido aos praticantes de religiões politeístas.

FIGURA 8 – POETA GOETHE, NA ITÁLIA

FONTE: Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Romantismo>. Acesso em: 31 maio 2013.

E o que isto tem a ver com o Romantismo?

Tem tudo a ver. Recorde a origem deste comentário. Reale e Antiseri (2003) introduzem termo "pagão" ao referirem-se ao poema *Prometeu*, de Goethe. E esta discussão se encontra no centro do Romantismo, ou seja, existe uma clara contraposição entre o *deísmo* de alguns iluministas e o *teísmo* da maioria dos românticos. Ainda de acordo com a História da Arte e, mesmo de acordo com a História da Filosofia, os iniciadores do movimento não teriam dado sustentação a ele, mesmo com a participação de poetas, pintores e escultores de outros países como Inglaterra e França. Quem teria sustentado o Romantismo são principalmente artistas e filósofos alemães, conforme a citação a seguir de Reale e Antiseri (2003, p. 15):

> Quem deu sentido e relevância histórica e supranacional ao *Sturm* foram ninguém mais que Goethe, Schiller e os filósofos Jacobi e Herder, com sua primeira produção poética e literária. Pode-se dizer, inclusive, que as fases mais significativas do movimento têm exatamente Goethe como protagonista.

Existem posições divergentes quanto à importância do *Sturm und Drang*. Em todo caso é certo que aquele movimento foi um dos mais importantes do ponto de vista não tanto estético, mas, principalmente político. Cito novamente Reale e Antiseri (2003, p. 15):

> O *Sturm und Drang* foi comparado por alguns estudiosos a uma espécie de revolução que antecipou verbalmente em terras germânicas aquilo que, pouco depois, seria a Revolução Francesa no campo político. Por outros estudiosos, ao contrário, foi considerado como uma espécie de reação antecipada à própria Revolução [Francesa], enquanto se apresenta como reação *contra o iluminismo*, do qual a Revolução Francesa foi o coroamento. Com efeito, como já se observou, trata-se de redespertar do espírito alemão depois de séculos de torpor e de ressurgimento de algumas atitudes peculiares à alma germânica.

Exageros a parte, o movimento do *Sturm und Drang* foi importante, pois a produção intelectual, não somente da Alemanha, progrediu com a sacudida. Mas, a partir disso compará-lo a uma antecipação da Revolução Francesa beira ao disparate. A mesma coisa se pode dizer da afirmação de que a Revolução Francesa teria sido o coroamento do Iluminismo. O Iluminismo, do qual participaram vários pensadores alemães, especialmente Immanuel Kant, foi um movimento intelectual muito mais amplo e profundo do que o *Sturm* e do que o próprio Romantismo juntos, aliás, não há termos de comparação possíveis para estes dois movimentos. A Revolução Francesa não foi o seu coroamento, mas um desdobramento decorrente dos movimentos intelectuais que se manifestavam publicamente contra a constante exploração das classes trabalhadoras pelo Clero, pela Aristocracia e pela Burguesia emergente. Acredito que, entre os pensadores românticos mais importantes, encontram-se, além de Goethe, Schiller e Hegel, sobre os quais escreverei adiante. Mas Hegel, de certo modo, é também um iluminista, assim como Marx. Agora vou tratar do Modernismo, ressalvando, porém, que os principais fundadores da "Escola Romântica" são Schlegel, Novalis, Schleiermacher e o poeta Hölderlin, entre tantos outros.

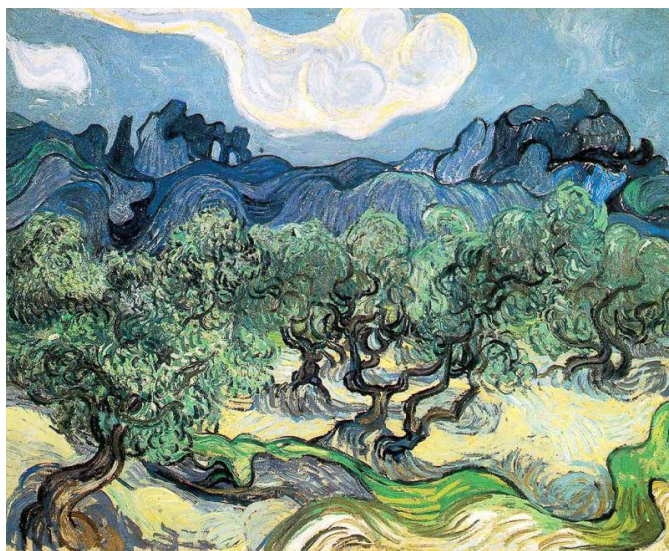
4 O MODERNISMO

Até agora (nesta unidade), não apresentei definições teóricas mais precisas porque me pareceu necessário relatar aspectos gerais da História da Arte e da Estética. Esta é a razão pela qual a leitura que você fez até aqui do tema desta disciplina, resulta ser mais descritiva. De agora em diante vou procurar situar, de modo mais claro, tanto o Neoclassicismo quanto o Romantismo porque, como você leu estes movimentos culturais, em amplo sentido, se entrelaçam. Vou procurar ser conceitualmente mais preciso. Isso implica explicar de imediato que o Neoclassicismo e o Romantismo são tipicamente movimentos culturais Modernos, na dimensão da divisão da História em períodos.

Por que, então, um item com o título de Modernismo?

Porque Modernismo é quase uma hipérbole ou auxese do Moderno, ou seja, o Modernismo é um moderno como que aumentado em sua especificidade. Você ainda se lembra da "dúvida hiperbólica" de Descartes? É mais ou menos

a mesma coisa: tanto na dúvida relativamente aos caminhos a serem seguidos quanto na busca de fundamentos da primeira certeza. O Modernismo é o Moderno, parece-me, que busca ou que atingiu as suas últimas consequências estéticas, mas sem exaurir-se como pretendem os Pós-Modernos. Por isso, encontram-se subsumidas nele o Neoclassicismo, o Romantismo, o Impressionismo e outras correntes poéticas e estéticas. Da crise dos modelos artísticos ou poéticos clássicos é que resultará o Modernismo, o qual será, posteriormente, questionado pelos chamados vanguardistas e, principalmente, pelos pós-modernos. Os integrantes das vanguardas, porém, ainda podem ser denominados de modernos. Vou repetir para você lembrar que neste intervalo de tempo – do final do Renascimento ao século XX – temos ainda o Impressionismo, o Neoimpressionismo, o Simbolismo e outras posturas poéticas e estéticas relevantes. O Expressionismo já é do século XX e, pode-se dizer, faz parte do Modernismo, mas como anotei acima, nenhum movimento estético e artístico é isolado e nenhum é universal, pois ninguém decreta o começo e o fim das coisas em se tratando de eventos históricos.

FIGURA 9 – MODERNISMO

FONTE: Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Modernismo>. Acesso em: 31 maio 2013.

O que é necessário retomar é a noção de Arte autônoma. Antes do Renascimento a Arte não poderia ser considerada autônoma, porque a sua produção dependia de uma série de injunções políticas extra-artísticas. A partir do momento que em a obra passa a se tornar autônoma, no início da Modernidade, ela encontra o princípio de sua destruição: a industrialização. Ou seja, o mesmo movimento que a torna autônoma traz consigo o germe do fim da sua autonomia. Este paradoxo a persegue desde a sua autonomia. Foram as forças inovadoras do mercantilismo e do capitalismo que a libertaram das amarras do sistema feudal da Idade Média. Porém, a sociedade industrial capitalista ao estabelecer-se como hegemônica muda o valor de uso das coisas para o valor de troca e dentre estas coisas cujo valor foi modificado encontra-se, obviamente, a Arte. É neste momento que começa a crise da Arte. Esta explicação pode ser encontrada em muitos livros especializados no assunto. Para dar um exemplo do que estou afirmando vou

citar um trecho do prefácio à edição brasileira ao livro de Argan, antes citado, referindo-se ao sistema de pesquisa em História da Arte de Argan e escrito por Naves (1993, p. 21):

> O sistema que Argan nos revela diz respeito, fundamentalmente, a uma época em que o artesanato era o sistema dominante de produção, e no qual a obra de arte podia aparecer como objeto por excelência e modelo de outras atividades. *Com a industrialização esse sistema entra em crise, e a* Arte Moderna *é a própria história dessa crise*.

O sistema de Argan procura mostrar que a Arte é um modelo exemplar para outras atividades, ou seja, a exemplaridade da Arte remete ao *homo faber* que é aquele que sabe unir a mão ao intelecto numa só atividade criadora, sendo que, na sua reciprocidade dialética esta atividade é criadora do próprio *homo faber*. Possivelmente, por causa de sua posição ideológica, Naves não tenha entendido a questão e mostra-se surpreso, em seu *Prefácio à Edição Brasileira,* que Argan tenha conseguido introduzir Marx em suas análises da Arte. Ora, Argan foi marxista (porém, não um marxista ortodoxo, daqueles que acreditam numa *doutrina correta*), mas o surpreendente seria Argan não utilizar o pensamento filosófico de Marx em suas análises. De resto as análises de Naves parecem corretas, especialmente sobre a fenomenologia de Argan que, mesmo partindo em alguns momentos de Husserl apresenta resultados diferentes, ou seja, para Argan a arte não seria apenas uma réplica dos atos de consciência de Husserl.

Como anunciei no início deste item, vou retomar alguns pontos mais teóricos da questão do Neoclássico e do Romantismo. A partir deles farei a exposição das bases do Modernismo, o que remeterá às vanguardas. Argan (1993, p. 11) explica o nexo entre a História da Arte e a Estética também a partir de períodos históricos. Na sua perspectiva de análise, o Clássico, de onde o Neoclássico remete "à arte do mundo antigo, greco-romano, e àquela que foi tida como seu renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI". O outro título, o Romantismo, liga-se mais especificamente "a arte cristã da Idade Média e mais precisamente ao **Românico** e ao Gótico".

Atenção. Não confundir, porém, o românico com o romântico. O românico vem de Roma.

Costuma-se dizer que o Renascimento foi a época histórica na qual floresceu o Humanismo, corrente de pensamento que teve o período clássico antigo como inspiração e como já expliquei anteriormente, tendo a noção de "homem como medida das coisas" como posicionamento ideológico central. Estudar a língua grega, a racionalidade grega, a retórica grega, a arte grega tornou-se, por um lado, símbolo de cultura e de *status* social. Os comerciantes, que por razões óbvias não podiam fazê-lo pessoalmente, contratavam intelectuais para substituí-los nesta

tarefa. E embora nada entendessem do assunto orgulhavam-se de poder pagar o intelectual mais qualificado. Por outro lado, o clero aferrava-se cada vez mais aos supostos da ideologia cristã. Este conflito está na base de todos os demais conflitos. Os comerciantes, querendo tornar visível o seu poder, o seu orgulho e a sua vaidade, talvez não soubessem que estavam patrocinando a maior revolução histórica da humanidade: a de colocar, de fato, o homem como a medida de todas as coisas por intermédio do conhecimento da natureza das coisas. A Arte, o fazer com arte e a ostentação da Arte pelo mecenas, foram elementos importantes daquela revolução. A teorização disto tudo, como sempre, começou um pouco mais tarde, como explica Argan (1993, p. 11):

> Tanto o clássico como o romântico foram teorizados entre a metade do século XVIII e a metade do século seguinte: o clássico, sobretudo, por Winkelmann e Mengs, o romântico pelos defensores do renascimento do Gótico e pelos pensadores e literatos alemães (os dois Schlegel, Wackenroder, Tieck, para os quais a arte é revelação do sagrado e tem necessariamente uma essência religiosa). Teorizar períodos históricos significa transpô-los da ordem dos fatos para a ordem das ideias ou modelos: com efeito, é a partir da metade do século XVIII que os tratados ou preceitísticas do Renascimento e do Barroco são substituídos, a um nível teórico mais elevado, por uma filosofia da arte (estética). Se existe um conceito de arte absoluta, e esse conceito não se formula como norma a ser posta em prática, mas como um modo de ser do espírito humano, é possível apenas tender para este fim ideal, mesmo sabendo que não será possível alcançá-lo, pois alcançando-o cessaria a tensão e, portanto, a própria arte.

Existe, como plano de fundo nesta citação, um ideal de Arte que vem de muito longe. Aristóteles, na Ética a Nicômaco, explica que o bem é aquilo para o qual todas as coisas tendem. Para Aristóteles este bem é imanente às ações humanas, à vida prática na busca do viver e viver bem. Nada tem de transcendente, portanto. Trata-se de organizar a vida na cidade, ou seja, na *polis*. Viver bem, ou vida boa, depende de como se administra a *polis*. Depende da política.

NOTA

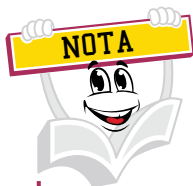
Vida prática significa, no estudo da Ética, o agir humano com vistas a um fim, ou seja, a uma finalidade de viver bem, administrar bem a cidade. Por implicar também o conhecimento teórico desse agir, vida prática não é a mesma coisa do que o saber do senso-comum.

Na concepção de Tomás de Aquino, pensador cristão, que interpreta o pensamento de Aristóteles, o deus cristão é o bem para o qual todas as coisas tendem. Na perspectiva dos pensadores e literatos alemães identificados por Argan, a Arte é o meio para a realização deste fim: alcançar a revelação do absoluto que é o deus cristão e, ao mesmo tempo, a essência da Arte. Mas a Filosofia da Arte e a Estética começam a questionar a ideia da Arte como meio para a realização de fins quer estes fins sejam pedagógicos ou escatológicos. Aliás, na prática, isto já estava acontecendo, quando a Arte se tornara autônoma. Sobre o assunto cito novamente Argan (1993, p. 11):

> Com a formação da estética ou filosofia da arte, a atividade do artista não é mais considerada um *meio* de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação), entra em crise a ideia da arte como dualismo de teoria e práxis, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se. À estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (*poética*).
>
> Exatamente no momento em que se afirma a autonomia da arte, coloca-se o problema de sua articulação com as outras atividades, isto é, de seu lugar e sua função no quadro cultural e social da época. Afirmando a autonomia e assumindo a total responsabilidade do seu agir, o artista não se abstrai da realidade histórica; declara explicitamente, pelo contrário, ser e querer ser do seu próprio tempo, e muitas vezes [ele] aborda, como artista, temáticas e problemáticas atuais.

Atente para a importância desta afirmação: o artista no seu agir não foge da luta!

Este é o início efetivo da Modernidade. A autonomia da atividade do artista representa muito mais do que se pode supor. Ele não precisa mais submeter-se às regras externas do fazer artístico, muito embora, isto gere conflitos e posições ambivalentes. A Arte deixa de ser um meio tanto do conhecimento quanto da moralização da sociedade. No fundo, a Arte deixa de ser pedagógica.

NOTA

É que na Idade Média e ainda no Renascimento a Arte tinha uma função pedagógica e moralizante. Aprender a ler a escrever era permitido somente para os que quisessem se tornar religiosos. Em decorrência disso, a maioria era analfabeta. As ilustrações artísticas nos templos e em locais públicos serviam, destarte, para a instrução e manifestação religiosa.

Este é um longo processo que passa pelas mais diversas atribulações políticas, mas que resulta, como um todo, na divisão de tarefas: nasce a escola e a educação formal, portanto, a Arte fica dispensada da função ensinar. Aos poucos as pessoas começam a aprender a ler e a escrever, uma das exigências tanto do Iluminismo

quanto do Idealismo alemão. As ciências se especializam, ou seja, se definem os campos do conhecimento deixando à Arte a sua função estética. Quando, pela exacerbação destas contradições e ambivalências o próprio fazer artístico entra em crise, começa aquilo a que chamamos de *Modernismo*. As principais características do Modernismo estão presentes na seguinte citação de Argan (1992, p. 185):

> Sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. São comuns às tendências *modernistas*: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com a sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes "maiores" (arquitetura, pintura e escultura) e as "aplicações" aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.): 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um *estilo* ou *linguagem* internacional ou europeia; 5) o esforço em interpretar a espiritualidade que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. Por isso, mesclam-se nas correntes *modernistas*, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do *Modernismo* as *vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidade e finalidades da arte.

Você poderá se perguntar, com todo o direito, quais eram os propósitos dos artistas e suas obras. Alguns queriam revelar a transcendência divina através de sua arte, outros queriam a educação moral do mundo através da Estética, como Schiller, outros queriam emancipar o homem de todas as contradições possíveis. O desastre que o modelo econômico havia gerado ainda estava em gestação e somente eclodiria em 1914 com a Primeira Grande Guerra. Até então, apesar das manifestações dos trabalhadores e intelectuais franceses em 1848 (Comuna de 48), em Paris, e da Comuna de Paris de 1871, tudo parecia ir muito bem, as artes se desenvolviam rapidamente, inclusive com o aporte científico e técnico determinado pelas grandes descobertas científicas do século XIX e início do século XX – que não foram poucas – e que davam aos artistas em geral aquele ar de superioridade de quem está por cima. A partir de 1914 a esperança foi substituída pelo desespero, pela dor, pela amarga experiência da derrota, mesmo para as nações vencedoras da grande guerra, porque nem os comandantes militares e nem os soldados estavam preparados para aplicar ciência, técnica e tecnologia com a finalidade pura e simples de matar.

No campo das artes, conforme Argan, contudo, desde muito tempo alguma coisa não ia bem. Os artistas e/ou pensadores mais argutos davam-se conta de que as artes pareciam apenar fazer apologia ao modo de vida industrial. Em decorrência disto, produziu-se uma grande indústria da decoração, do pitoresco ou do Kitsch, naquela ingênua tentativa de aproximar a Arte do povo, como ainda

hoje costumam afirmar os populistas de todos os matizes políticos. Se a Arte, a Ciência e a Filosofia, haviam alcançado um nível complexo na sua materialidade efetiva, tanto teórica quanto prática, pretender reduzi-la a repetições pitorescas de fácil degustação é não era somente ofender a população em geral, como destruir a Arte. Este era um dos dilemas estéticos do início do século XX.

5 AS VANGUARDAS

As vanguardas emergem a partir dos contextos de crise tanto do formalismo estético quando das contradições econômico-sociais existentes na Europa e na América do Norte especialmente a partir de 1929, apesar da afirmação hegemônica da sociedade industrial. Ou seja, a Burguesia que em certo momento fora revolucionária, agora que se consolidou no poder, torna-se reacionária. Mas, o que isso tem a ver com a estética? Ora na segunda revolução industrial, em meio ao Neoclassicismo e ao Romantismo que emerge o Realismo, um modo de expressão artística que pretende, pelo menos, distanciar-se das poéticas então em voga.

Existe um calendário-esquema para situar historicamente as vanguardas. Assim como muitos outros movimentos artísticos, as vanguardas também não foram um movimento unitário. Aliás, o fato de se utilizar o plural para nomear aqueles movimentos artísticos que foram desenvolvidos a partir do final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX já é um indicativo de que movimento não foi uniforme. Este calendário-esquema indica o seguinte: no final do século XIX tem-se o Impressionismo, a partir de 1905, o Expressionismo. Dentro destes movimentos, digamos mais conceituais, encontraremos o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo; o Dadaísmo e o Surrealismo. Da mesma maneira como o movimento vanguardista não foi uniforme, as datas que utilizarei adiante também não indicam movimentos estanques, antes pelo contrário, elas são sempre datas aproximadas para se ter uma noção do início dos movimentos, basicamente a partir da publicação de seus manifestos ou da ocorrência de alguma exposição inaugural.

O Impressionismo teria sido um importante movimento de manifestação contra a chamada Arte Acadêmica. O seu marco inicial é determinado pela realização de uma exposição no estúdio de um fotógrafo de Paris, cujo nome era Nadar. Obviamente que nenhum movimento começa a partir da realização de uma exposição, pois até que alguém possa expor uma tela pintada, uma escultura, ou publicar um romance ou livro de poemas, ou ainda, encenar uma peça de teatro é necessário que os artistas produzam tais obras. De qualquer modo tomou-se a data da primeira exposição no estúdio de Nadar, devido às repercussões que ela produziu entre os apreciadores da Arte e entre os críticos. Cito Batitistoni, sobre o assunto (1989, p. 104). “Oficialmente, o movimento impressionista nasceu no dia 15 de abril de 1874, quando um grupo de jovens e desconhecidos pintores inaugurava uma exposição coletiva, no salão do fotógrafo Felix Nadar, em Paris”.

Nem o público e nem a crítica gostaram do que viram. Os novos artistas foram acusados de desprezar o belo, de não entender nada de pintura e uma dezenas de outros adjetivos próprios para injuriar aquilo de que não se gosta ou o aquilo que não se quer admitir como válido. O fato de a exposição ter sido inaugurada num estúdio fotográfico também chama a atenção. A fotografia havia sido inventada em 1839 e alcançara rápido desenvolvimento. Muitos afirmavam

na época que a fotografia suplantaria a pintura, que a mão seria despedida da função de pintar e outras coisas do gênero. O fato é que o Impressionismo parece ter raízes mais profundas, conforme afirma Argan (1993, p. 75):

> Coubert anunciara o seu programa desde 1847: realismo integral, abordagem direta da realidade, independente de qualquer poética anteriormente constituída. Era a superação simultânea do "clássico" e do "romântico" enquanto poéticas destinadas a mediar, condicionar e orientar a relação do artista com a realidade. Com isso Coubert não nega a importância da história, dos grandes mestres do passado, mas afirma que deles não se herda uma concepção de mundo, um sistema de valores ou um ideal de arte, e sim apenas a experiência de enfrentar a realidade e seus problemas com os meios exclusivos da pintura. Para além da ruptura com as poéticas opostas e complementares do "clássico" e do "romântico", o problema que se colocava era o de enfrentar a realidade sem o suporte de ambos, libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores.
>
> O movimento impressionista, que rompeu decididamente as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna, formou-se em Paris entre 1860 e 1870; apresentou-se pela primeira vez ao público em 1874, com uma exposição de artistas "independentes" no estúdio do fotógrafo Nadar.

Fiz este relato para mostrar o processo de continuidade e descontinuidade na produção artística. Continuidade no sentido de que a Arte permanece como a constante na relação do homem com a natureza e com os fatos sociais. A Arte continua sendo um produto historicamente determinado enquanto coisa produzida, mas ao mesmo tempo, ela transcende a sua localização histórico-geográfica pelos significados que ela porta especialmente os significados estéticos, que transbordam do seu tempo histórico e do seu lugar de origem. Esta dialética, a de continuidade e descontinuidade, constitui-se naquilo que importa demonstrar neste processo. Pouca significação tem recordarmos detalhes de técnicas de produção artística, pois elas, as técnicas, estariam descoladas de seu real significado enquanto resultado da criatividade do *homo faber*. As técnicas, obviamente, também são produto da inventividade do *homo faber*, mas por si só não dão conta do significado ontológico e metafísico da Arte. Não basta contarmos quantas pinceladas foram necessárias a Monet para conseguir os efeitos de luz que ele conseguiu no seu quadro que acabou, por uma destas sutis ironias da vida, tornar-se o nome do movimento: Impressionismo, a partir do comentário de um crítico de Arte feito sobre um dos quadros de Monet de *Impression, soleil levant* (*Impressão, Sol levante*), ou como explica Argan (1993, p. 75): "A definição remonta ao comentário irônico de um crítico sobre um quadro de Monet, intitulado *Impression, soleil levant*, mas foi adotado pelos artistas, quase por desafio, nas exposições seguintes". Ou seja, aquilo não era pintura, era algo que dava a impressão de ser.

As vicissitudes do Impressionismo podem ser encontradas nos livros de História da Arte. Vou apenas comentar que a partir desta exposição o movimento ganhou força e alguns dos artistas participantes tornaram-se ícones da pintura ocidental. Era o primeiro passo das vanguardas na sua crítica a Arte Acadêmica. O movimento cresceu e teve seu fim, resultando adiante, no que se chamou de Neoimpressionismo, mas cumpriu o seu papel crítico.

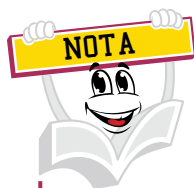
A História da Arte registra a ocorrência de outro movimento de Vanguarda a partir de 1905. Trata-se do Fauvismo. Assim como o Impressionismo, o Fauvismo e os outros movimentos também não emergiram do nada. A liderança do movimento foi de Henri Matisse que organizou em torno de si um novo grupo de pintores também autoproclamados "independentes". A sua forma de pintar teria sido uma espécie de protesto contra os impressionistas. As histórias da arte que são mais resumidas não explicam os motivos políticos destes movimentos. Essas histórias da arte se limitam a afirmar, por exemplo, como o faz Battistoni (1989, p. 114), que "graças à liderança de Henri Matisse, formou-se um grupo de pintores independentes em oposição a Gaugin, Cézanne, Renoir, Manet e Toulouse-Lautrec". Existe um adágio popular que define bem frases como estas: "jogou a sujeira para debaixo do tapete". Esta é uma questão mais complexa, como tantas outras aqui discutidas, e que, conforme Argan pode ser entendida já dentro de um movimento maior: o Expressionismo que, por sua vez continua dentro de um movimento maior ainda, o Modernismo como um todo. Este movimento artístico nasce simultaneamente na França e na Alemanha e com objetivos bem relevantes do que opor artistas entre si como o faz ingênua ou propositadamente Battistoni na sua *Pequena História da Arte*. A fim de deixar isto mais claro cito a seguir mais um trecho da *História da Arte Moderna* de Argan (1993, p. 227):

> Comumente chamada de expressionista é a arte alemã do início do século XX. O Expressionismo na verdade, é um fenômeno europeu com dois centros distintos: o movimento Frances dos *fauves* ("feras"), e o movimento alemão *Die Brücke* ("a ponte"). Os dois movimentos se formaram quase simultaneamente em 1905 e desembocaram respectivamente no *Cubismo* na França (1908) e na corrente *Der blaue Reiter* ("O cavaleiro azul") na Alemanha (1911). A origem comum é a tendência anti-impressionista que se gera no cerne do próprio Impressionismo, como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial, e que se manifesta no final do século XIX com Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Munch e Ensor.

Existe na Europa e nos Estados Unidos uma inquietação que não é gratuita. Existem motivos para aquela inquietação. Vários fatores políticos, portanto não diretamente artísticos, contribuíram para desencadear a referida preocupação. Não é o momento de comentá-los aqui, mas como você sabe em 1914 começa a Primeira Grande Guerra; em 1917 inicia a Revolução Russa. Depois da Grande Guerra temos a emergência do Fascismo na Itália (movimento sectário de extrema-direita), em parte como reação à Revolução Russa e em parte para acabar com os protestos dos sindicalistas e também com os próprios sindicalistas italianos e que chegou ao poder com Benito Mussolini. Em 1920, nascia na Alemanha o Partido Nacional-Socialista (igualmente um movimento sectário de extrema-direita), que chegou ao poder com Adolf Hitler. Ora, os artistas são

pessoas como uma sensibilidade aguçada devido a um longo tempo de estudo e de treinamento justamente para captar aquilo que de novo está emergindo para o bem ou para o mal. A sua inquietação tinha toda razão de ser. Esta talvez seja a causa daqueles movimentos estéticos que procuravam mostrar, através da Arte, as contradições e as mazelas da vida diária europeia e norte-americana. Portanto, não é porque um artista era um líder e não gostava da liderança de outro que surgiam os movimentos artísticos como Battistoni dá a entender. É porque os artistas percebem que alguma coisa está diferente e esta coisa diferente precisa ser representada esteticamente. Daí também se conclui que a aquela ideia de que a Arte é a "expressão de sentimentos", é pura ingenuidade.

De acordo com Argan (1993, p. 227), "expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência do (sujeito)". Ou seja, se o sujeito simplesmente capta impressões ele pode se tornar um ser apenas passivo, apenas receber as impressões do exterior sem a elas reagir. Ainda conforme Argan (1993, p. 227): "A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto". Está claro, pois, que não se tratava apenas de uma disputa para ver quem pinta um quadro mais belo ou mais feito. Existe por detrás destas questões uma verdadeira discussão filosófica sobre a posição dos sujeitos humanos frente à realidade ou como partícipes dos eventos históricos. Explica Argan (1999, p. 227): "O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos *realistas*, que exigem a *dedicação* total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação". Acho que com esta explicação fica esclarecida a relação dialética entre o Impressionismo e o Expressionismo.

NOTA

Espero ter deixado claro também que um artista não é uma pessoa ingênua que faz novelinhas na televisão, ou pinta panos de prato, ou ovinhos de páscoa ou aqueles quadros de decoração para combinar com o tapete e o sofá.

Com a finalidade de evidenciar um pouco mais a relação do Impressionismo com o Expressionismo, bem como com outras correntes estéticas do conjunto do Modernismo quero chamar a sua atenção para um dos resultados do auge da industrialização que ocorre na passagem do século XIX para o século XX. Este período é marcado por grandes descobertas científicas e invenções como já fiz alusão. Aquelas invenções irão, consequentemente, modificar de modo profundo e radical a vida de muitas pessoas. Isso nos países industrializados é claro, e naqueles nos quais os europeus e os Estados Unidos têm interesses econômicos. Os artistas parecem ter sido os primeiros a percebê-lo. A seguir, para abordar este assunto, vou citar mais um trecho do livro de Argan (1993, p. 227):

> O Expressionismo nasce não em oposição às correntes modernistas, mas no interior delas, como superação do seu ecletismo, como discriminação entre os impulsos autenticamente progressistas, por vezes subversivos, e a retórica progressista, como concentração da pesquisa sobre o problema específico da razão de ser e da função da arte. Pretende-se passar do cosmopolitismo modernista para um internacionalismo mais concreto, não mais fundado na utopia do progresso universal (já renegada pelo socialismo "científico"), e sim na superação dialética das contradições históricas, começando naturalmente pelas tradições nacionais.

Assim sendo, os demais movimentos artísticos como o Cubismo, o Surrealismo, o Dadaísmo e o Futurismo tiveram as suas motivações políticas e civilizatórias. Não é possível tratar de todos eles detalhadamente porque o assunto é muito, mas muito amplo. O Livro *Arte Moderna*, de Argan, do qual retirei a maioria dos textos aqui citados tem 700 páginas e ele não esgota o assunto. Algumas questões, aqui não foram tratadas, serão aprofundadas nos tópicos seguintes. Sendo assim, passo para o Tópico 2.

RESUMO DO TÓPICO 1

"Correntes artísticas e estéticas do século XVII ao século XX". Trata-se de um título que abarca um vasto espaço de tempo e de acontecimentos históricos. Procurei explicar o que ocorreu em termos de concepções estéticas e artísticas neste período. Para tanto, utilizei as noções e divisões tradicionais com a nomenclatura pertinente, desde o Neoclassicismo até às vanguardas do século XX.

O Neoclassicismo implica a volta os clássicos greco-romanos na busca de sua reinterpretação moderna, tanto das poéticas quanto dos modelos de democracia e de república. O Academicismo é o termo utilizado para denotar a atrofia da Arte como resultado de sua submissão às rígidas regras consideradas certas (ortodoxas) para a busca do belo ideal a partir da Arte clássica, resulta na repetição de fórmulas que se tornam conservadoras.

O Romantismo, por sua vez, é produto de uma recusa de admissão da racionalidade como capaz de resolver problemas humanos. É um movimento quase que exclusivamente da Alemanha, embora também tenha raízes na Inglaterra e na França. Este movimento é internamente contraditório e ambivalente. Ao mesmo tempo em que busca a liberdade de expressão defende a aristocracia e se apoia no sentimento religioso. Com isso, parte do movimento é considerada mística que busca na arte a essência da religião. Existe também a pretensão de educação estética do homem através de Schiller. No Romantismo também existe uma espécie de redescoberta da natureza como fonte criadora. O "gênio", ou seja, o artista extremamente inspirado encontra na natureza as regras da produção artística que revelam a essência da moralidade.

O Modernismo, por sua vez, implica tudo o que é novo. Apoia-se fundamentalmente nas descobertas científicas e nos progressos da industrialização. É uma arte figurativa, tecnicamente bem elaborada, mas acaba por produzir também o pitoresco e a arte decorativa com todas as consequências estéticas que isto implica: a sua própria banalização apologética, isto é, arte para agradar não somente a sensibilidade, mas especialmente a rica burguesia. Como em todo o movimento artístico, o Modernismo também teve o outro lado. Aquele que efetivamente inovou em termos de poéticas, ou seja, de regras para a produção artística e ajudou a romper com o academicismo.

As vanguardas compõem-se, como sugere o nome, de artistas que pretendem estar na frente, não de uma batalha militar, mas na crítica daquilo que eles entendem como sendo conservador. Os vanguardistas, no entanto, são aqueles que mais se aproximam e mais se utilizam das técnicas industriais na produção artística. Por um lado, isto é, de fato uma inovação, mas carrega consigo

uma contradição, um paradoxo. Aliás, Argan afirma que boa parte dos artistas modernos é burguesa que nega a burguesia e a burguesia faz questão de ser negada, pois isto empresta a ambos uma aura de críticos honestos da "realidade" e de defensores da Arte. O acesso à realidade mesma é, efetivamente, o motivo principal e organizador tanto do Modernismo quanto das vanguardas.

AUTOATIVIDADE

1 No que se baseia o Neoclassicismo?

2 Qual é a característica principal do Academicismo?

3 No que consiste a ambivalência do Romantismo?

4 Explique as principais características do Modernismo.

TÓPICO 2

CONSEQUÊNCIAS ESTÉTICAS

1 INTRODUÇÃO

Neste tópico tratarei mais especificamente da Estética, pois, no anterior, dei mais destaque às correntes artísticas devido à necessidade de situar o problema da produção de obras de Arte. Muito embora aquilo que apresentei seja apenas uma pequena parte de tudo aquilo que já se produziu e escreveu sobre Arte, procurei enfatizar algumas das questões mais presentes nos debates sobre o assunto. O estudo da Estética pressupõe algum conhecimento preliminar da História da Arte, mas como não posso aqui simplesmente supor que todos os leitores tiveram acesso à História da Arte, procurei dar-lhes uma visão aproximada do fenômeno.

Explicarei mais detalhadamente o que é a experiência estética para alguns autores. O que são juízos estéticos. O que são a subjetividade e a objetividade da experiência estética, isto é, como o sujeito humano se coloca frente ao objeto artístico, frente à obra de Arte. Tratarei de como desta relação entre um sujeito e um objeto resulta a fruição estética e a consciência ou não desta mesma fruição. Em todo caso, é nesta relação que a experiência estética ocorre.

A Fenomenologia é um meio, método, ou corrente de pensamento utilizado no estudo da relação entre o sujeito observador e o objeto artístico. A Fenomenologia será tratada num item em separado porque ela se encontra indicada nas referências deste Caderno de Estudos. Trata-se de um modo de pensar que pode ser útil da compreensão de fenômenos estéticos e artísticos relativamente ao que se chama a partir de Husserl, atos de consciência.

Outro ponto a ser debatido é o Estruturalismo. Uma corrente de pensamento que está presente em algumas áreas do conhecimento em meados do século XX. Teve desdobramentos metodológicos na Antropologia, da História da Arte, na Estética e em outras disciplinas, incluindo a Filosofia. Explicarei a noção de estrutura e verificarei se ela serve ou não serve para avaliar a experiência estética.

Na sequência apresentarei alguns traços do chamado Pós-Modernismo que é justamente um movimento de pensamento, ou pelo menos pretende sê-lo, que faz a crítica ao Modernismo. Evidentemente terei que ser bastante sucinto, pois o Tópico 1, desta Unidade, ocupou quase que a metade do espaço de toda a unidade.

2 EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E JUÍZOS ESTÉTICOS

Costumo chamar a experiência estética de vivência estética. A experiência estética é uma vivência como poucas podem ser, pois ela depende de um objeto com valores estéticos específicos. A experiência estética, no entanto, não é um estado de delírio ou qualquer coisa parecida. Por outro lado, não se trata também, como é muito frequente afirmar-se, de que falta sensibilidade ao homem contemporâneo porque estaríamos todos embrutecidos em consequência da dura realidade do cotidiano. Parece-me o contrário. Nunca na história a sensibilidade humana foi tão estimulada. Ocorre, porém, que esta sensibilização pode ser ambivalente e contraditória. Dependendo do objetivo que se quer alcançar é apresentada uma proposta de sensibilização. A publicidade aplica recursos científicos deliberadamente para embotar a racionalidade e aguçar o gosto pelo consumo. Para tanto, explora os mais diversos sentimentos pessoas, explora fundamentalmente a emotividade. A Arte, por seu turno, segundo alguns, pretende "formar um sujeito crítico", embora não fique suficientemente esclarecido, "crítico" em relação ao quê.

Os chamados "artistas plásticos", com as suas instalações, também têm a pretensão de sensibilizar as pessoas. Até hoje eu nunca entendi a finalidade de suas pretensas formas de sensibilização. Durante mais de vinte anos visitei as Bienais de Arte, em São Paulo, e mesmo assim, fiquei sem saber a razão de alguém pendurar um automóvel velho no teto, de se empilhar achas de lenha numa sala, de se espalhar bolinhas de gude no chão, de se provocar ruídos exagerados com ventiladores, de se colocar sacos de supermercados em salas escuras e centenas de outros procedimentos similares. Também nunca entendi quais os critérios utilizados pelos curadores do museu para qualificar as referidas instalações como sendo Arte. Mas, esta não é a questão. A questão é discutir o que seria a experiência estética. Porém, como fiz alusão às "instalações dos artistas plásticos" vou avançar um pouco o sinal e apresentar uma explicação para procedimentos ditos estéticos como os que são vistos na Bienal de São Paulo e em outras do mesmo gênero. Esta explicação parece-me estar na raiz daquilo que se entende por experiência estética.

Eu já argumentei na Unidade 1 sobre a necessidade de simetria e de que o mundo seja posto em ordem. Este tipo de preocupação é encontrado desde os primeiros pensadores ocidentais que teorizaram sobre o comportamento humano. Fiz alusão especificamente a Platão e a Aristóteles. Pois bem, aquelas descobertas relativas à necessidade ordem e simetria parecem não ter mudado porque elas são inerentes à natureza humana. Isto quer dizer o seguinte: a *experiência estética primeira* implica ordenar o mundo de tal maneira que as figuras, os discursos, as músicas, as encenações teatrais, as encenações dos rituais religiosos produzam nos seres humanos uma sensação de prazer. Este prazer é a vivência, a experiência estética.

A busca do prazer parece ter sido, historicamente, um dos grandes esforços da humanidade. A necessidade do prazer é inerente à natureza humana. Este tipo de prazer foi conhecido historicamente por felicidade, basicamente por questões morais, para que ele não fosse imediatamente ligado ao prazer do intercurso sexual. Até as religiões mais severas como as Abraâmicas prometem prazer e felicidade, mesmo que seja num outro mundo, num lugar chamado Paraíso, e mesmo que este Paraíso não exista, nada impede que as pessoas o procurem, pois consideram que neste lugar especial elas estariam livres da dor e do sofrimento impostos pela labuta diária.

Historicamente, portanto, a busca pelo prazer ou pela felicidade foi e é uma constante para a humanidade. Esta busca está intimamente relacionada com a produção de formas estéticas agradáveis, daí a necessidade de simetria e ordem. Mas, ordem não significa rígida disciplina ascética. Ou seja, a ordem não tem como pressuposto um conjunto de regras de ordenamento moral, que ao cumpri-las, a humanidade tenha mais dor do que prazer. A ordem à qual faço alusão é o princípio do prazer estético.

As regras de comportamento moral sempre foram necessárias para a organização das sociedades e, muitas vezes, estas regras entraram em conflito com a busca do prazer. Isto é um dado histórico. Porém, a ordem estabelecida pelo princípio do prazer estético se expressa no belo, nas figuras definidas, nas músicas bem elaboradas e que não agridam os ouvidos das pessoas e não ofendam a sua sensibilidade.

Ela se expressa em histórias bem compostas ou bem escritas e bem contadas ou lidas, daí o sucesso das fábulas. Este prazer se expressa igualmente em poemas cuja métrica seja adequada ao ritmo musical de uma determinada cultura; se expressa em peças de teatro como as tragédias gregas, das quais, segundo Aristóteles, o público saía "purificado" pela piedade que sentia relativamente ao personagem trágico depois de o expectador vivenciar o medo de que acontecesse com ele, expectador, o mesmo que acontecera ao personagem trágico. Isto significa que a ordem buscada não é a da repressão, do autoritarismo, mas aquela que permita alcançar, através da experiência estética, determinado nível de satisfação pessoal, subjetiva, mas que, ao mesmo tempo é objetivada por intermédio de um comportamento social aceitável. Assim sendo, torna-se incompreensível a atividade dos chamados "artistas plásticos" que insistem em provocar o desprazer estético com as suas instalações e a sua pretensa Arte. Este desprazer é provocado pela desordem estética apresentada como se fosse Arte.

O outro aspecto deste item é o juízo estético. O juízo estético é a opinião que se enuncia sobre a experiência estética, sobre a obra de Arte como acabei de fazer agora. Muito embora a minha opinião não esteja ainda suficientemente justificada, ela é um exemplo de juízo estético, pois estou explicando de modo racional e demonstrativo um pouco daquilo que penso sobre o prazer estético.

Obviamente o que penso foi retirado da literatura especializada e apesar de não ter feito nenhuma citação específica, por detrás do meu discurso, do meu juízo estético, encontram-se diversos autores lidos e estudados. Voltarei ao assunto mais adiante, citando-os na íntegra.

3 OBJETIVIDADE E SUBJETIVIDADE DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Sobre este assunto existe muita controvérsia. Aliás, este é um tema que perpassa toda a História da Filosofia e toda a História da Arte e da Estética. Expliquei na Unidade 1, o que é um objeto e o que é um sujeito. De objeto vem objetividade, objetivismo. De sujeito vem subjetividade, subjetivismo. Para discutir este assunto vou utilizar como referência o livro *Convite à Estética*, de Vázquez. Este autor alude ao objetivismo e ao subjetivismo e faz um histórico do que significam estes conceitos no âmbito da Estética e da História da Arte. Inicio esta discussão citando-o (1999, p. 166):

> Todo o objetivismo concebe o objeto como o que existe em si e por si, à margem de qualquer relação com o sujeito, seja qual for essa relação e o modo como é concebido o sujeito. Objeto passa a ser então o exterior, independente ou em contraposição ao sujeito. Segundo o tipo de realidade – ideal ou material, espiritual ou natural – atribuída ao objeto, pode falar-se no terreno do estético tanto de objetivismo idealista, quanto de objetivismo naturalista, materialista.

Objeto significa aqui não somente uma coisa material como uma placa de trânsito ou uma pedra. Objeto é tudo aquilo que é real existente, quer seja um objeto físico ou um objeto inventado, como, por exemplo, um assunto a ser estudado. No nosso caso o "objeto" de estudo é a Estética. A Estética enquanto uma disciplina não é uma coisa como uma placa de trânsito ou uma pedra, pois não existe fisicamente. Ela existe somente como uma elaboração metafísica, ou seja, para além do que é físico. A sua existência se expressa naquilo que ela contém de verdade, de preocupação, de método e assim por diante. Vázquez classifica o objetivismo em "idealista" e "naturalista ou materialista".

UNI

Chamo a sua atenção para o seguinte: o "objetivismo", segundo Vázquez "concebe o objeto como o que existe em si e por si, à margem de qualquer relação com o sujeito". Neste sentido, o objeto é um absoluto.

Eu, particularmente, não considero o objeto como um absoluto, ou como algo existindo em si e para si, mas como algo que existe na relação dialética com o sujeito. Relação dialética, porque o objeto conversa com o sujeito e o sujeito conversa com o objeto, um influencia o outro. Depois do encontro entre sujeito e objeto nenhum dos dois será mais o mesmo, pois um saberá do outro. Não se pode imaginar, porém, que uma pedra tenha consciência do pintor que a estude para tomá-la como modelo de sua pintura, mas o pintor depois de estudá-la e de pintá-la saberá o que a pedra é e, desta forma, ela não se apresentará da mesma maneira frente ao sujeito, a pedra deixou de ser mera coisa para ser objeto estético, para ser obra de Arte. É nesse sentido que ela não é mais a mesma, pois ela modificou o conhecimento e a relação do sujeito com ela e se mostra agora, representada numa tela. A pedra coisa enquanto coisa continua lá, mas primeiro ela passou à condição de modelo e depois à condição de obra de Arte. Por isso ela não é mais somente uma coisa. Aliás, quando a pedra foi individuada como sendo coisa, ela já não era mais apenas coisa.

Volto ao pensamento de Vázquez que sustenta esta posição, mas como ele introduziu a questão do "objetivismo e do subjetivismo" além do "objetivo e do subjetivo", foi necessário ampliar a explicação para que você não fique com dúvidas. É a partir destas categorias que ele estuda a objetividade e subjetividade da experiência estética. Cito a seguir, a explicação sobre o "objetivismo idealista" de Vázquez (1999, p. 167):

> O *objetivismo idealista* pode ser exemplificado com Platão (...). De acordo com seu dualismo metafísico (reino das ideias/mundo sensível), as coisas belas empíricas são apenas manifestações ou sombras da beleza ideal que – como toda ideia – é única, absoluta, perfeita, eterna, imutável. Por muito belas que sejam as coisas sensíveis – diversas, relativas, imperfeitas, mutantes e perecíveis – nunca poderão igualar-se a beleza ideal que compartilha os atributos mencionados de toda ideia. Sua beleza é, pois, inferior em relação à beleza suprema que existe em si e por si, independentemente de que os homens a percebam ou não. Portanto, se a beleza ideal não precisa das cosias belas para existir, estas sim, necessitam dela, já que são tais enquanto participam da beleza.
>
> Portanto, a beleza é objetiva em sentido absoluto, já que não depende das coisas empíricas nem dos homens. Existe em si e por si, à margem de toda a relação humana com ela ou com as coisas nas quais se encarna. Esta concepção objetivista impregna a estética cristã medieval, que vê na beleza um atributo do ser supremo, pois, definitivamente toda beleza terrena deriva de Deus. No Renascimento predomina também a teoria objetivista, já que a beleza se encontra na natureza das coisas enquanto ocorre nelas um acordo ou harmonia das partes. Não importa qual seja seu último fundamento, sempre se trata de uma beleza objetiva. E assim se apresenta no Renascimento quando Marsilio Ficino a descobre como esplendor do "rosto de Deus" ou quando Hegel a concebe, já no século XIX, "como manifestação sensível da ideia". Em todos esses casos, a beleza é uma qualidade objetiva, independente do homem, embora definitivamente dependa de um princípio supremo, ideal ou espiritual. Tal é o objetivismo estético idealista.

Você que me acompanhou até aqui deve ter percebido que raramente faço citações tão longas assim. Desta vez foi necessário. É possível que ainda faça outras citações longas assim até o final deste Caderno de Estudos, quando a citação longa ajudar você a compreender, de modo mais rápido e fácil, o que estou tentando transmitir.

O texto citado é útil porque Vázquez faz um resumo do que ocorre deste o século IV a. C. até o século XIX d. C. A única discordância que eu tenho relativamente a estas afirmações de Vázquez é sobre Platão. Parece-me que Platão não tratava o belo deste modo tão simples e esquemático. É certo que ele trata do belo em si, mas como conceito, pois Platão se encontra no meio da transição da cultura oral poetizada para a cultura escrita. Isso tem severas implicações na sintaxe da língua grega, ou seja, uma coisa é a composição poética que se vale de metáforas e exemplos e outra é o discurso em prosa que necessita de uma demonstração racional. Aliás, este é um dos assuntos da Estética. Não vou discutir este tema agora, pois não é o local adequado. Vou tomar o exemplo de Vázquez como uma "hipótese verdadeira" para discutir a questão da objetividade da experiência estética.

NOTA

Sobre o belo e a poesia em Platão sugiro que você leia o livro Prefácio a Platão, de Eric Havelock.

Platão escreve que é preciso chegar ao belo em si a partir das coisas belas. Escreve também que as artes são cópias das ideias e algumas delas, simulacros, isto é, cópia da cópia. Mas, o belo em si para Platão é o conceito de belo, evidentemente uma elaboração metafísica do belo. Assim também alguns outros filósofos da antiguidade pensaram. Os medievais, por exemplo, levaram esta concepção de beleza ao extremo de identificá-la com a divindade cristã. Do deus cristão deriva toda beleza existente na Terra. Mais ainda, a beleza existente é tomada muitas vezes como prova da existência do deus cristão. Basicamente a mesma coisa acontece no Renascimento e no início da Modernidade, como já foi visto em várias oportunidades. Não aludi antes a Hegel: este filósofo deu aulas sobre Estética que foram reunidas num livro que foi, de certo modo, durante muito tempo referência sobre a Arte e a Estética. De certa maneira ainda é. Pois bem, para Hegel, a beleza é a manifestação sensível do absoluto, da ideia ou do espírito absoluto. O seu idealismo extremado é de certa maneira o ponto culminante e, ao mesmo tempo, o marco final do romantismo alemão.

Em síntese, o que foi exposto sobre a objetividade ou objetivismo significa o seguinte. Que a experiência estética humana dependeria da boa vontade da manifestação do absoluto, e não de uma produção estritamente humana como a do *homo faber*. Isto pelo lado do idealismo objetivista. Agora, a partir da mesma fonte tratarei do objetivismo "naturalista ou materialista". Cito novamente Vázquez (1999, p. 167-168):

O *objetivismo naturalista ou materialista* considera que o estético ocorre na natureza ou nas coisas empíricas, independente de toda a relação do homem com elas. Sua objetividade e, pois, natural, material ou extra-humana. A esse objetivismo se pode aplicar a caracterização que Marx faz do materialismo metafísico em suas *Teses sobre Feuerbach*, quando diz: "A falha fundamental de todo o materialismo precedente (incluindo o de Feuerbach) reside em que só capta o objeto, a realidade, o sensível, sob a forma de *objeto* ou de contemplação, não como atividade *humana sensível*, como prática; não de um modo subjetivo". O objeto é concebido, portanto como algo em sim e por si, exterior ou contraposto ao sujeito, sem relação alguma com o homem. E assim o concebe o objetivismo estético de símbolo naturalista ou materialista.

Da mesma maneira como fez com o Idealismo, Vázquez faz uma lista de autores desde a Antiguidade até hoje, que inclui os Pitagóricos, Aristóteles, Marco Aurélio e Diderot como defensores deste tipo de objetivismo. A este tipo de postura, tanto Marx (1982) quanto Vázquez (1999) chamam de "materialismo metafísico ou vulgar". Este tipo de objetivismo se pauta por considerar a existência do belo ou da beleza nas coisas independentemente da atividade humana. Ou seja, aquilo que é belo o é com ou sem a presença humana. A rigor, nesta perspectiva não existe experiência estética, porque sem a relação do objeto com um apreciador dele não se estabelece uma relação estética. Tratarei a seguir da subjetividade da experiência estética. Cito Vázquez (1999, p. 172):

> Frente à pretensão objetivista de separar o estético do sujeito, o subjetivismo absolutiza o papel da subjetividade, deixando de lado as qualidades e os fatores objetivos que intervêm na relação estética. Historicamente, o pensamento estético ocidental gira, até o século XVIII, em torno do objeto, embora não faltem posições subjetivistas nos séculos anteriores, inclusive na Antiguidade grega. (...) Contudo é preciso esperar cerca de vinte séculos para que a atenção se coloque, com os empiristas ingleses, na dimensão subjetiva do estético. Mais que à qualidade, ou conjunto de qualidades de um objeto que se considera belo, atende-se então à faculdade humana – o sentimento – que faz sentir as coisas como belas. Transpõem-se assim a fonte do estético do objeto ao sujeito. Hutcheson e Hume representam claramente essa reviravolta em relação ao objetivismo. E o representam ao reduzir o estético à percepção do sujeito: "A beleza", diz Hutcheson, "denota realmente a percepção de uma mente". E David Hume salienta a mesma ideia ao negar que o belo seja uma qualidade objetiva e só a descobre no sujeito, em sua mente: "A beleza não é nenhuma qualidade das coisas em si mesmas. Existe na mente que as contempla, e cada mente percebe uma beleza diferente".

Frente à pretensão objetivista de separar o estético do sujeito, o subjetivismo absolutiza o papel da subjetividade, deixando de lado as qualidades e os fatores objetivos que intervêm na relação estética. Historicamente, o pensamento estético ocidental gira, até o século XVIII, em torno do objeto, embora não faltem posições

subjetivistas nos séculos anteriores, inclusive na Antiguidade grega. (...) Contudo é preciso esperar cerca de vinte séculos para que a atenção se coloque, com os empiristas ingleses, na dimensão subjetiva do estético. Mais que à qualidade, ou conjunto de qualidades de um objeto que se considera belo, atende-se então à faculdade humana – o sentimento – que faz sentir as coisas como belas. Transpõem-se assim a fonte do estético do objeto ao sujeito. Hutcheson e Hume representam claramente essa reviravolta em relação ao objetivismo. E o representam ao reduzir o estético à percepção do sujeito: "A beleza", diz Hutcheson, "denota realmente a percepção de uma mente". E David Hume salienta a mesma ideia ao negar que o belo seja uma qualidade objetiva e só a descobre no sujeito, em sua mente: "A beleza não é nenhuma qualidade das coisas em si mesmas. Existe na mente que as contempla, e cada mente percebe uma beleza diferente".

4 A FENOMENOLOGIA

Tratarei, a seguir, da experiência estética sob o ponto de vista da Fenomenologia, especificamente na perspectiva de Mikel Dufrenne. Porém, torna-se necessário realizar um rápido excurso histórico para situar a Fenomenologia no conjunto das investigações filosóficas. O fundador da Fenomenologia é Edmund Husserl (1859-1938). A sua educação foi em parte religiosa, pois aderiu ao cristianismo luterano em 1887, o que o coloca em contato com a doutrina cristã medieval através de Franz Brentano (1838-1917) que era padre católico, mas acabou sendo afastado da igreja por suas discordâncias relativamente à infalibilidade dos papas. É através de Brentano que Husserl chega à noção de *intencionalidade*, tipicamente um conceito da escolástica medieval, que se torna um dos pontos centrais de seu pensamento.

Husserl era de ascendência judaica e isso motivou o seu afastamento da universidade, conforme explicam Reale e Antiseri (2003, p. 558): "Em 1916, passou a ensinar e Friburgo, onde permaneceu até 1928, ano em que foi posto de licença. Como emérito não pôde prosseguir a sua atividade didática porque, sendo judeu, foi obstaculizado pelo regime nazista". Consta que ele foi impedido, inclusive, de entrar na Biblioteca da Universidade. Isso ocorre devido à aprovação de leis antissemitas na Alemanha. Husserl era doutor em Matemática quando começou a estudar Filosofia com Brentano. Em função de sua formação que abrangia também Lógica e Álgebra, propôs-se a tarefa de dar à Filosofia um método similar aos métodos científicos. Este método é o que se chama de Fenomenologia. Cito, a seguir, um resumo deste método, do livro Curso de Filosofia, de Mondin (2005, p. 211):

> Com o termo "fenomenologia" [Husserl] não quer referir-se nem ao estudo do fenômeno entendido como síntese *a priori*, da qual fala Kant, nem ao itinerário da consciência natural para o saber absoluto, do qual fala Hegel, mas ao estudo "*do que se manifesta*" (*tò phainómenon*, em grego). A fenomenologia quer estudar o objeto como se manifesta na sua realidade rigorosa, absolutamente pura, livre de qualquer mistura.

> O método fenomenológico consta de duas fases principais, *negativa e positiva*. A fase negativa que Husserl chama de *epoché* ou "redução fenomenológica" é aquela na qual o objeto (*o fenômeno*) é isolado de tudo o que não lhe é próprio a fim de poder revelar-se em sua pureza.
>
> O processo da *epoché* parte do pressuposto de que para se conhecer a verdadeira natureza do fenômeno é necessário aproximar-se dele com a consciência pura, abstendo-se de pensar dele qualquer coisa que possa ter sido dita pela história, pela ciência, pela filosofia, pela literatura, pela religião e até mesmo pela consciência natural (...).
>
> A fase positiva é aquela na qual o olhar da inteligência se dirige à própria coisa (*zu der Sache selbst)*, penetra-a e faz com que se manifeste em toda a sua realidade.

Esta é uma parte do resumo do método fenomenológico. A pretensão de estudar os fenômenos na sua pureza e integralidade não é, no entanto, tarefa fácil, eu, particularmente, não acredito que isto seja possível. Aliás, isto seria levar o método cartesiano às suas últimas consequências metafísicas, mas Husserl tem a pretensão de criticar Descartes. Em todo caso como foi uma tentativa de explicar alguns fenômenos que, segundo Husserl, estariam como que contaminados pelo pré-julgamento, pode ser que, naquele momento histórico (início do século XX) haja produzido algum resultado relevante. Acredito que o resumo apresentado seja bastante claro. Existe nele uma explicação do que seja um fenômeno e os dois passos constitutivos do método, mas isso não é tudo.

Por exemplo, a palavra grega *epoché* merece um rápido comentário. Esta expressão foi e continua sendo usada pelo ceticismo filosófico e significa "suspensão do juízo", ou seja, uma espécie de ausência de julgamento daquilo que se acredita ser um fenômeno, uma coisa que se mostra aos nossos sentidos ou à nossa mente passando pelos sentidos, até que se tenha certeza de que aquilo é realmente um fenômeno. Isto no caso da Fenomenologia, no caso do ceticismo, a suspensão do juízo é como que permanente. Os céticos, em tese, abstêm-se de julgar, de emitir juízos, pois não acreditam na possibilidade efetiva do conhecimento. Ainda de acordo com Mondin vou destacar rapidamente as razões que levaram Husserl a ter a pretensão de fundar um método próprio de investigação filosófica. Cito novamente Mondin (2005, p. 211-212):

> A primeira [razão] é o desejo de libertar a doutrina do conhecimento do psicologismo, isto é, do empirismo inglês e do empiriocriticismo alemão, os quais pretendiam determinar o valor do conhecimento, estudando a sua origem na esfera das sensações. Aplicando a fenomenologia ao conteúdo do conhecimento, Husserl descobre que a pretensão de reduzir todo o conhecimento à experiência sensível é totalmente absurda. Não podem de fato, provir da experiência sensitiva os primeiros princípios da matemática e da geometria. Eles são conhecidos seguramente por intuição, não porém, pela intuição dos sentidos. A segunda razão que levou Husserl a usa o método fenomenológico foi o desejo de pesquisar novo fundamento para a ciência (...).

A expressão "totalmente absurda" fica por conta da motivação exagerada de Mondin, frente ao que ele discorda. Sem embargo, porém, nesta segunda razão há referência explícita a pensadores anteriores, os quais, segundo o autor, seriam até ingênuos em suas posições. Um deles é nada menos Aristóteles e o outro, nada menos do que René Descartes. Depois de um conjunto de afirmações desta ordem Mondin (2005) afirma que Husserl, partindo do conceito de *intencionalidade*, teria alcançado "resultados significativos". Embora muitos defendam a Fenomenologia como um método profícuo em termos de pesquisa filosófica, parece-me difícil estabelecer, objetivamente quais foram os seus resultados, dado que em alguns casos exemplares, os escritores que defendem a Fenomenologia fundamentam os seus argumentos em posições discutíveis, como o faz o próprio Husserl ao seguir o idealismo transcendental e postular o absoluto como fundamento do conhecimento. Além do mais me parece que os princípios da matemática e da geometria são estabelecidos pela inteligência humana a partir de um metódico trabalho de pesquisa das leis da natureza, mas estas leis não são princípios, elas são apenas o modo de ser do funcionamento da natureza. Aquilo que descobrimos como sendo o seu funcionamento serve para que nos orientemos científica, filosófica e artisticamente no mundo. Nada mais. Contudo, cito para continuar discutindo o assunto, Reale e Antiseri (2003, p. 555-556):

> Husserl, sobretudo o último Husserl, tomará o caminho do idealismo. Assim, o pensador que estabeleceu como programa da fenomenologia o do retorno às próprias coisas, no fim se encontrará com a realidade única que é a consciência: a consciência transcendental (...) atente-se para o fato de que, aqui transcendental quer dizer kantianamente o que está em nossa consciência enquanto algo independente da sensibilidade e, portanto, a priori, mas funcionalmente ordenado para a "constituição" da experiência.

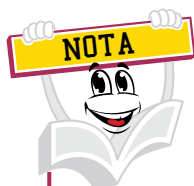
A questão que se coloca, além disso, é a seguinte, segundo Reale e Antiseri (2003, p. 556): "a fenomenologia é a intencionalidade da consciência". Esta ideia é tirada de Brentano, especificamente do seu livro *A Psicologia do ponto de vista empírico* (de 1874), como atestam os autores citados. Trata-se, como já afirmei de um conceito retirado das doutrinas religiosas da Idade Média, mais precisamente da escolástica, conforme Reale e Antiseri (2003, p. 557):

> É nesta última obra que Brentano afirma o *caráter intencional da consciência*. Na escolástica, *intentio* significava o conceito enquanto indica algo diferente de si. Segundo Brentano, precisamente a intencionalidade é o que tipifica os fenômenos psíquicos, que sempre se referem a algo de outro. Eles se distinguem em três classes fundamentais, que são a representação, o juízo e o sentimento. Na *representação*, o objeto é puramente presente; no *juízo*, ele é afirmado ou negado; no *sentimento*, ele é amado ou odiado.

No livro de Dufrenne *Estética e Filosofia* encontramos referências ao panteísmo de Espinosa, especialmente, ao seu conceito de perfeição criadora da natureza, enquanto reino da necessidade. Mas, ao mesmo tempo ele dá a entender que se afasta de Husserl, ficando mais próximo das ideias de Merleau-Ponty e de Sartre. Ora se Husserl toma o conceito de *intencionalidade da consciência* da

escolástica cujo escopo doutrinário rigorosamente afirma que tudo o que existe foi criado pelo deus hebraico-cristão e Espinosa afirma a necessidade da existência daquele deus, há muita coincidência de pressupostos teológicos nesta forma de pensar. Cito o seguinte resumo da questão feito por Dalva Fátima Fulgeri, e postado no sítio eletrônico < www.paradigmas.com.br >, acesso em: 23 mar. 2013:

> Baruch de Espinosa (1632-1677) acreditava que tudo é governado por uma necessidade de lógica absoluta. A ordem da natureza é geométrica. Nada há que ocorra por acaso no mundo físico; tudo o que acontece é uma manifestação da natureza imutável de Deus.
>
> Em seu pensamento, a ideia de Deus é a de um ser que se confunde inteiramente com a natureza, quer seja esta criada ou crie-se a si mesma. As coisas acontecem mecanicamente, e o mecanismo é a razão, o mundo é a natureza e o que o movimenta é a razão e essa [razão] natureza é divina – Deus ou Natureza. *"Da necessidade da natureza divina podem resultar coisas infinitas em número infinito de modos, isto é, tudo o que pode cair sob um intelecto divino".* (Espinosa, *Ética*, Proposição XVI, p. 92).
>
> Segundo o filósofo, Deus existe necessariamente. Cada coisa que existe é um modo, uma manifestação de Deus. *Natura naturante* é a própria substância, Deus e sua essência infinita; *Natura naturata* são os modos e as manifestações da essência divina: o Mundo. A natureza *naturante*, isto é, Deus; prolonga-se na matéria como modo de manifestação de Deus; este se basta a si mesmo no processo de automanifestação contínua – Natureza Criadora.
>
> No momento em que toda a natureza decorre necessariamente da essência de Deus, não existem imperfeições na natureza. Assim, na natureza, o poder pelo qual as coisas existem e atuam não é outro senão o poder eterno de Deus. Existir, ser e agir são a mesma coisa, e tudo o que existe é necessário, e não há contingência no universo. *''Na natureza nada existe de contingente; antes, tudo é determinado pela necessidade da natureza divina a existir e a agir de modo certo''.* (Proposição XXIII, p. 100).

NOTA

Conferi as citações feitas pela autora a partir do texto Ética, de Espinosa, alterando a numeração das páginas das proposições citadas de acordo com o meu exemplar da Ética.

Achei pertinente reproduzir este resumo porque nem sempre, você que estuda, tem todos os livros disponíveis para que possa consultá-los. A minha intenção é a de mostrar as semelhanças entre alguns aspectos do pensamento antigo

com o mais recente. Justifico essa escolha da seguinte maneira. Husserl afirma e insiste de que está fazendo algo completamente novo e critica severamente toda a filosofia e a psicologia, mas acaba por recair no idealismo de Kant, conforme Reale e Antiseri (2003, p. 556) com a sua ideia "de consciência transcendental, que *nulla re indiget ad existendum* [**que não precisa de nada para existir**] e que 'constitui' o significado das coisas... e do mundo".

Todos os pensadores merecem o nosso respeito, não fossem eles não estaríamos discutindo as suas ideias. Isto é claro e, a meu ver, irrenunciável. Necessitamos discutir as suas ideias para aprender com elas, mesmo criticando-as. E neste caso, uma crítica mais especifica foi feita em muitas ocasiões, mas não tenho nem conhecimento de tudo o que já foi escrito sobre o assunto e nem espaço para reproduzir o que foi feito. Assim sendo, para concluir estas informações sobre a fenomenologia cito mais uma vez Mondin (2005, p. 213-214):

> Nas últimas obras de Husserl a intencionalidade se torna o absoluto, a realidade suprema, da qual a consciência e as coisas representam respectivamente o polo subjetivo e o polo objetivo. Vários estudiosos de Husserl viram aqui argumento para o acusarem de idealista. Mas, como já observamos, para Husserl o eu é, sim, a fonte e a origem constitutiva do ser que tem sentido, enquanto dá sentido ao mundo; mas a sua "ação" (*Leistung*) não tem sentido criativo como no idealismo clássico de Hegel. Outra confirmação desta interpretação vem da concepção husserliana de sujeito, que não é algo preexistente, que se ligue ao objeto em, segundo tempo. A relação do sujeito para o objeto constitui o fenômeno verdadeiramente primeiro; é nele que sujeito e objeto se encontram.

O objetivo desta discussão, além da exposição das fontes originárias do pensamento de Dufrenne, é a de mostrar a você a problemática discussão que perpassa a tradição filosófica nas várias possibilidades de explicação para a relação entre sujeito e objeto, para a definição do que seja um sujeito e um objeto. Por isso, apresento na medida do possível, de onde os autores tiram as suas ideias, procuro elucidar os prós e os contras. A posição de Mondin é uma defesa apaixonada do pensamento de Husserl, mas mesmo assim é possível ver que algumas coisas não se encaixam. Mondin parece um apologeta acostumado a escapar pela tangente através dos argumentos de autoridade e da retórica de convencimento. Em todo caso, agora vou tratar mais diretamente da Estética, pois a síntese da questão da Fenomenologia já foi feita, mesmo que de modo esquemático e apenas introdutório, mas é o suficiente para discutir alguma coisa da fenomenologia estética de Dufrenne.

É possível afirmar, como já dei a entender, que a fenomenologia de Dufrenne tem raízes no panteísmo de Espinosa, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, de Kant e, obviamente, no fundador da Fenomenologia, Edmund Husserl. Apesar de que, de acordo com as palavras do próprio Dufrenne e de alguns de seus comentadores, a sua filiação filosófica estaria mais circunscrita a Merleau-Ponty e a Sartre. Estas rápidas referências ao percurso teórico de Dufrenne têm por finalidade esclarecer de que lugar este autor fala, ou seja, de que lugar epistemológico ele se manifesta intelectualmente.

Pelo fato de acolher em algum sentido o panteísmo de Espinosa e ideia de que "o belo é aquilo que agrada sem interesse" e que "é o sujeito quem diz o que é belo", da *Crítica da Faculdade de Julgar,* de Kant, em princípio sem maiores

discordâncias ao tratar da experiência estética, Dufrenne parece, também, dar primazia ao belo da natureza relativamente ao belo artístico e isto significa pelo que foi lido no resumo citado, que há um belo natural necessário. Por outro lado, existe uma preocupação de Dufrenne de situar a obra de arte enquanto objeto estético o que pode levar a compreensão de que ele se utiliza do recurso do belo na natureza a fim de diagnosticar fenomenologicamente a obra de Arte.

Estou trabalhando a partir do livro *Estética e filosofia*, mas a obra do autor é mais vasta. De acordo com Figurelli que escreveu a apresentação do referido livro ao público brasileiro, em 1972, existe um nexo conceitual entre os livros do autor denominados de *Fenomenologia da experiência estética*, a *noção de a priori* e *O poético*. Contudo, para se entender o pensamento de Dufrenne em sua completude seria necessário ler, além dos livros citados, o que está publicado, no Brasil, com o título de *Estética e filosofia*. Este livro, conforme Figurelli (2002, p. 13), foi organizado pelo autor, da seguinte maneira: "Os artigos que compõem a obra foram agrupados pelo autor em três grandes grupos: I. Problemas filosóficos da estética; II. Arte e semiologia; III. Arte hodierna. Estendem-se de 1954 (...) até 1967". Em função disso, me ocuparei da sua primeira parte que é a que interessa para este Caderno de Estudos. Pois, obviamente, não como conhecer o pensamento de Dufrenne em sua totalidade a partir de apenas um livro.

O autor começa explicando o que é, no seu modo de entender, a experiência estética. Apesar de sustentar que a sua filiação fenomenológica seja o pensamento de Merleau-Ponty e o pensamento de Sartre, a primeira afirmação feita com a finalidade de explicar a experiência estética é a expressão de Heidegger "ser-no-mundo" que se encontra em *Ser e tempo*. Obviamente que esta expressão deve ter sido utilizada por muitos pensadores em vários sentidos, mas aqui ela remete à experiência estética. Contudo, acredito que para iniciar a compreender Dufrenne seria interessante prestarmos atenção às suas próprias palavras no prefácio à edição brasileira, cujo título é *A Contribuição da Estética à Filosofia*. Portanto, cito Dufrenne (2002, p. 23):

> Antes de construir conceitos ou máquinas, enquanto fabricava as primeiras ferramentas, o homem criou mitos e pintou imagens. Mas esta prioridade não pode ser reivindicada tanto pela religião, quanto pela arte? Tal disputa, provavelmente, não tem sentido nesse primeiro momento da humanidade. Religião e arte só mais tarde se distinguirão verdadeiramente. Aqui é suficiente compreender que a arte espontânea exprime o liame do homem com a Natureza. E é nisto que a estética vai meditar: ao considerar uma experiência original, ela reconduz o pensamento e, talvez, a consciência à origem. Nisto consiste sua principal contribuição à filosofia.

Trata-se de uma firmação duvidosa de um ponto de vista tanto histórico quanto antropológico. O *Homo Habilis* viveu entre 2,5 e 1,9 milhões de anos antes de nossa era. Não é provável que o primeiro da espécie *Homo* que produziu ferramentas, especialmente de pedra lascada, tenha já inventado mitos e muito menos pintado paredes. A pintura rupestre, pelo que se sabe é bem mais recente e data de aproximadamente de apenas 50 mil anos a. C. Existem indícios culturais mais antigos como a pintura no corpo com aproximadamente 100 mil anos (na Austrália), o sepultamento ornamentado (no Oriente Médio) com mais ou menos 60 mil anos de existência. Portanto, a capacidade da produção de mitos parece ser

mais recente e a produção de religiões com seus respectivos deuses, mais recente ainda. Não me parece também que esta arte seja espontânea. Ela tem um interesse e um objetivo definidos, o de produzir os meios necessários à sobrevivência. Mesmo que Kant, na *Crítica da Faculdade de Julgar* tenha afirmado a gratuidade da estética – a arte agrada sem interesse – esta afirmação também é discutível por vários motivos. No caso de Kant, especialmente por motivos ideológicos.

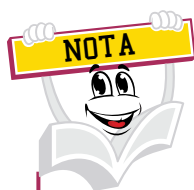
O autor destaca que a arte primitiva "exprime o liame do homem coma natureza" e que esta seria a tarefa prioritária da estética: "ao considerar uma experiência original, ela reconduz o pensamento e, talvez, a consciência à origem". O que significa isso? O que é conduzir o pensamento e a consciência à origem? O autor explica que não devemos voltar "à noite dos tempos" para encontrar a resposta a estas perguntas. Cito mais um trecho de Dufrenne (2002, p. 24):

> Não se trata, porém, de remontar à noite dos tempos: a estética não é historia, e a pré-história que ela explora não é a das sociedades sem história, mas na história, a das iniciativas que em todas as épocas edificam a cultura e descortinam uma história. Sim. Cada uma dessas iniciativas – o olhar novo que um homem lança à paisagem, o gesto novo que cria uma nova forma – que se inscreve na cultura.

O que está escrito no primeiro parágrafo parece conduzir a outra possibilidade de interpretação, porém, a estética, apesar disso, teria como finalidade na sua postura frente à filosofia ou contribuição para a filosofia explicitar como se articula a experiência entre o homem e a natureza as partir das sociedades históricas, isto é, daquelas que de algum modo produziram algum registro relevante de sua experiência estética. Ela pretende alcançar o originário, aquilo que estaria ainda "aquém" da cultura. Em continuidade, leia as palavras de Dufrenne (2002, p. 24):

> A estética, entretanto, dirige a atenção para o âmbito que se situa aquém do cultural. Em que ela se empenha? Mais do que apreender o natural, enquanto se opõe e se liga ao cultural, em apreender o fundamental: o próprio sentido da existência estética, ao mesmo tempo aquilo que a fundamenta e o que ela fundamenta. Para esta pesquisa será invocado o patrocínio de Kant: o que torna possível a experiência estética é sempre a questão crítica, a qual pode ser retomada se reorientarmos a crítica para uma fenomenologia e, depois, para uma ontologia. Outro cuidado de Kant é determinar o que essa experiência torna possível e de que modo garante a busca do verdadeiro e atesta a vocação moral do homem.

Neste ponto temos a intenção programática de Dufrenne exposta de modo explícito, ou seja, aquilo que ele quer estudar e como ele irá estudar. Aquilo que ele pretende estudar é a estética que tem o seu objeto aquém da cultura, isto é, do lado de cá da cultura, antes dela. Mas esta anterioridade não me parece espacial e nem temporal, e sim, uma anterioridade existencial, por isso fenomenológica: o natural está do lado de cá do cultural. Ele pretende apreender o natural na sua oposição e na sua ligação com a cultura. E isto seria o fundamental, o originário, que seria a existência estética, isto é, a vivência estética, a experiência estética primeira, aquela que enquanto natureza dá forma ao mundo, pois o homem é ser-no-mundo, como explica Figurelli (2002, p. 13-14):

O homem é um ser-no-mundo. E estar no mundo leva o homem a buscar o fundamento que consiste no acordo do homem com o mundo. Daí a importância da experiência estética. Ela reconcilia o homem consigo mesmo. Ela manifesta a aptidão do homem para a ciência e para a moralidade. E isso porque a experiência estética "se situa na origem, naquele ponto em que o homem, confundido inteiramente com as coisas, experimenta a sua familiaridade com o mundo". O fato de a estética refletir sobre a experiência estética – uma experiência original, segundo Dufrenne – reconduz o pensamento e a consciência à origem. Nisso reside a principal contribuição da Estética à Filosofia. São visíveis, aqui, as pegadas de Kant e de Merleau-Ponty.

A frase que se encontra entre aspas é citação feita por Figurelli do livro de Dufrenne, edição francesa, p. 8-9. As citações restantes são da edição brasileira.

Ainda de acordo com Figurelli (2002), a perspectiva de análise adotada, apesar da noção de belo ser relevante, ela não entra, em princípio na determinação do que seja uma obra de arte e nem para especificar "o campo do objeto estético". Os cinco primeiros artigos são: *O Belo*, *Os Valores Estéticos*, *A Experiência Estética da Natureza*, *Intencionalidade e Estética*, *A Sensibilidade Generalizadora*, isto na terceira edição, segunda reimpressão, publicada em 2002. Pelo que pude constatar a primeira edição, de 1972, era mais reduzida, porém, parece que a apresentação não foi modificada ao serem incluídos novos textos no livro.

De acordo com Dufrenne (2002), o fato de existirmos como seres-no-mundo implica a produção de valores, não somente no sentido de que nós procuramos valores, pois, segundo ele, os valores são aqueles que são encontrados. Ontologicamente um valor é aquilo que é, isto é, um valor existe, porém é uma estranha esta noção de valor, é como se um valor já existisse no mundo antes da existência, da ação e do pensamento humanos. Sobre o assunto cito mais uma vez o texto de Figurelli (2002, p. 14):

> Há uma exigência de valor na vida. O valor não é só o que se procura. É aquilo que é encontrado. O valor é ser. O objeto – porque é valor – se afirma e persevera no seu ser. Há seis tipos diferentes de valores: o útil, o agradável, o amável, o verdadeiro, o bom e o belo. Cada qual corresponde a modos específicos da intencionalidade e o conjunto abarca o campo o campo das relações do objeto com o sujeito.

Ora quando aludi anteriormente à questão do valor, quando tratei do problema da autonomia da Arte, utilizei duas categorias de valor: o valor de uso e o valor de troca. Dufrenne (2002) utiliza a noção de valor noutro sentido. Ele

chama de valor aquilo Vázquez chama de "categorias estéticas". Dufrenne, por outro lado, considera que os valores de uso e de troca estão ligados à finalidade de um objeto que em vez de objeto estético seria, por exemplo, um objeto de culto. Para ele a questão do valor está diretamente relacionada à experiência estética, parece que somente a partir dela é que valores são encontrados. Afirma que antes de entrar de fato no problema da crítica é necessário explicar o que é a "experiência estética". É nesta perspectiva que ele afirma que o belo é um valor e que homem, por isso, tem sede desse valor, ou seja, do belo, na experiência estética. Cito Dufrenne (2002, p. 24-25): "Há uma sede de beleza no homem? É necessário dizer que sim, a não ser que se veja nisso uma necessidade artificial despertada ou, em todo o caso, orientada pela cultura; mas é sempre a natureza que inventa a cultura, mesmo que seja para nela se negar".

É aqui que se explicita ou se complica a relação entre natureza e cultura que expus como sendo aquilo que está aquém da cultura. O método fenomenológico exige que se coloquem as coisas neste patamar: aqui a natureza é o originário que cria acultura. A natureza é o ponto de partida. O ponto de chegada é da crítica que acaba por dizer que a cultura substitui a natureza. É neste movimento que aparecem as noções de beleza, de arte e de estética. A experiência estética é antes uma experiência da natureza originária. Aquilo que está antes dos mitos, das religiões e da Arte. Por isso o autor recorre a Espinosa e a Kant a fim de realizar este percurso fenomenológico, mas ao chegar ao ponto em que este percurso se resolve numa ontologia, ou seja, que o belo e os valores são a revelação da existência, do ser, daquilo que é enquanto moralidade humana, Dufrenne (2002) retorna do mito e à religião, isto é, sua descrição crítica e fenomenológica da experiência estética parece resultar numa teologia.

5 O ESTRUTURALISMO

De maneira muito ligeira, o Estruturalismo é um modo de abordagem dos objetos de estudo em Filosofia e Ciências Humanas em geral, que teve origem no início do século XX a partir das investigações gramaticais do linguista Ferdinand Saussure. Em 1916 foi publicado o livro *Curso de Linguística Geral* compilado por alunos seus. A ideia de estrutura presente naquele livro motivou alguns pensadores de meados do século XX a estender aquelas observações a fim de alcançar outras áreas do conhecimento humano. O Estruturalismo não é, pois, um método de investigação planejado por Saussure, mas por outros pensadores como Claude Lévi-Strauss, por exemplo, que o utilizou na Antropologia.

NOTA

Em 1996 foram descobertos, num anexo da casa de Saussure, em Genebra, os manuscritos de um "livro sobre a linguística geral" que se julgava perdido. De acordo com os editores deste material, foi possível desfazer uma série de equívocos relativamente ao pensamento de Saussure. Este livro foi publicado no Brasil, pela Editora Cultrix, em 2004, com o título de Escritos de Linguística Geral.

Não é possível afirmar se o caminho do Estruturalismo teria sido outro caso o manuscrito encontrado tivesse sido publicado em 1916. A sua descoberta e publicação ocorreram quando aquele movimento já havia perdido a sua vitalidade, sendo já bastante criticado por vários autores de diversas correntes ideológicas, mas principalmente pelos neotomistas. Para apresentar uma definição a partir de uma fonte bibliográfica, a seguir passo a citar Reale e Antiseri (2003, p. 941):

> O termo "estrutura" circula hoje tranquilamente dentro do intercâmbio linguístico das ciências naturais, das ciências matemáticas e das ciências histórico-sociais. (...) Em linha geral e com cautela, podemos dizer, nas pegadas de Piaget que uma estrutura é *um sistema de transformações que se autorregulam.* Em essência, uma estrutura é um conjunto de leis que definem (e instituem) um âmbito de objetos ou de entes (matemáticos, psicológicos, jurídicos, físicos, econômicos, químicos, biológicos e sociais etc.), estabelecendo relações entre eles e especificando os seus comportamentos e/ou as suas maneiras típicas de se desenvolverem. É isso, em sua, o que se pode dizer sobre o uso do conceito de estrutura dentro das ciências.

É uma explicação bastante genérica até para quem está habituado com as ciências humanas. Mesmo assim vou comentar um pouco esta citação. Uma estrutura é algo como um elemento permanente de ordenação necessária entre as partes que perfazem um todo. É como se fosse a coluna vertebral dos entes, aquilo que lhes dá sustentação. Cada coisa se desenvolve conforme o seu modo de ser, isto é, conforme a sua estrutura imanente, ou seja, a estrutura que pertence a ela. Este seria um entendimento mais rígido da noção de estrutura. Ainda, de acordo com Reale e Antiseri, existem outros usos deste conceito, conforme eles afirmam na sua *História da Filosofia* e que eu passo a citar (2003, p. 941-942):

> Mas também existe um uso *filosófico* ou um conjunto de usos filosóficos do conceito de estrutura. Trata-se precisamente dos usos elaborados por pensadores como Lévi-Strauss, Althusser, Foucault e Lacan, que, voltando-se contra o existencialismo, o subjetivismo idealista, o humanismo personalista, o historicismo e o empirismo grosseiramente factualista (...) deram origem a um movimento de pensamento, ou melhor, a uma atitude, precisamente a atitude estruturalista, apresentando soluções bem diferentes (das propostas pelas filosofias citadas) para urgentes *problemas filosóficos* relativos ao sujeito humano ou "eu" (com a sua pretensa liberdade, a sua pretensa responsabilidade e o seu pretenso poder de fazer a história) e ao desenvolvimento da história humana (e o seu pretenso sentido).
>
> Em poucas palavras, os estruturalistas pretenderam inverter a direção em que andava o saber *sobre* o homem, decidindo destronar o sujeito (o eu, a consciência ou o espírito), e suas celebradas capacidades de liberdade, autodeterminação, autotranscendência e criatividade em favor de "estruturas" profundas e inconscientes, onipresentes e onideterminantes, isto é, de estruturas onívoras em relação ao "eu". E isso a fim de tornar *científicas* as "ciências humanas".

Como o meu objetivo aqui não é o de estudar o Estruturalismo e sim a sua influência na estética e nas artes, vou comentar rapidamente estes parágrafos e citar mais um para concluir esta apresentação do Estruturalismo. Eu não entendo a questão tão radicalmente assim. Não acredito que o problema esteja somente em destronar o "eu" de seu lugar de referência desde Descartes, mesmo que a crítica de Freud já o tenha colocado em discussão. Acredito que os estruturalistas tinham por objetivo criticar o caráter científico das chamadas Ciências Humanas quando elas pretendiam dar explicações definitivas nos moldes das ciências naturais. Hoje nem mesmo as ciências naturais ousam fazer tal coisa. Elas aludem àquilo que é conhecido e àquilo que é possível conhecer, mas esta é uma discussão muito mais antiga.

NOTA

Sigismund Schlomo Freud, ou resumidamente Sigmund Freud (1856-1939), foi um médico neurologista que inventou a psicanálise. Foi ele que, para explicar os estados psíquicos das pessoas (patológicos ou não) criou as noções de inconsciente e de superego ou superconsciente, que juntamente com o consciente, que já era conhecido, perfazem, digamos, a estrutura psíquica das pessoas, mas ele não pertenceu ao Estruturalismo. O seu autoproclamado seguidor, Jacques Lacan (1901-1981) é que fez parte do movimento pós-estruturalista, muito embora Reale e Antiseri o coloquem como integrante do Estruturalismo.

Além disso, acredito que os estruturalistas tiveram a capacidade de elucidar algumas estruturas falsas de poder, relativamente à sua constituição em centros de coação do "eu" livre e responsável, através das clínicas psiquiátricas, dos discursos da retórica de convencimento, dos sistemas financeiros e, notadamente, os sistemas religiosos enquanto articuladores dos poderes econômicos e políticos autoritários e teocráticos. Isto atinge diretamente o "subjetivismo idealista" e, principalmente, o "humanismo personalista" (baseado na pessoa). Mas, esta é uma discussão muito longa para ser feita aqui, por isso, cito mais um aspecto da questão a partir de Reale e Antiseri, que consideram o Estruturalismo uma espécie de protesto contra o estabelecido, depois de citarem e comentarem um texto de Lévi-Strauss. Segue, pois, citação literal de Reale e Antiseri (2003, p. 942):

> Podemos dizer assim: o estruturalismo filosófico é um leque de propostas díspares que encontram, contudo sua unidade em um protesto comum contra a exaltação do eu e a glorificação do finalismo de uma história humana feita ou, de qualquer forma, guiada ou cocriada pelo homem e pelo seu esforço.

Os comentários de Reale e Antiseri são agressivos e nesta circunstância não são mais comentários críticos e se tornaram opiniões pessoais. Aliás, a utilização da expressão *estruturas onívoras em relação ao "eu"* parece-me típica desta forma de atacar o pensamento com o qual não se concorda. Ou seja, como o termo *onívoro* tem como radical *omnis*, do latim, que significa "tudo, todos" e as baratas, por exemplo, são chamadas de onívoras, porque elas ingerem todo e qualquer tipo

de alimento, facilmente se pode deslizar para uma interpretação cuja hipocrisia é plenamente perceptível. A utilização do termo onívoro é adequada e correta quando quer significar exclusivamente uma estrutura comum a todos os *entes*, mas fora disso o seu uso é inadequado. A certa altura de seus comentários, a partir da pergunta: "É 'irracional' o 'racionalismo' estruturalista?" eles acabam por citar Dufrenne sem, contudo, indicar o livro de onde a ideia foi tirada. A citação, como resposta à pergunta feita é a seguinte (2003, p. 959):

> O anti-humanismo dos estruturalistas foi assim denunciado por Mikel Dufrenne: "Entre concepções disparatadas como a ontologia de Heidegger, o estruturalismo de Lévi-Strauss, a psicanálise de Lacan ou o marxismo de Althusser há uma temática comum que, essencialmente se baseia na abolição do sentido vivido e na dissolução do homem".

Este é um típico argumento de autoridade. Afinal quem é Mikel Dufrenne? Para os autores citados, não importa quem ele seja, importa que ele tenha fornecido um argumento de autoridade ótimo para os fins a que se propõem Reale e Antiseri. Mas, eu citei esta frase de Dufrenne porque como você leu no item anterior, a ideia de mundo vivido é necessária para que justifique as suas especulações estéticas. Em todo caso, Mikel Dufrenne é um pensador pouco conhecido no Brasil, existe apenas um livro dele traduzido e publicado, justamente aquele que utilizei no item anterior: *Estética e Filosofia*. Ele tem uma obra mais ampla, mas é conhecido basicamente na França.

NOTA

Os comentários de Reale e Antiseri contra o Estruturalismo vão da página 940 até a 961, ou seja, ocupam 21 páginas de um livro de 1.100 páginas de texto. É um espaço considerável, levando-se a quantidade dos filósofos e de movimentos filosóficos que nele são discutidos.

Além disso, existem outras posições a respeito do Estruturalismo. Todos parecem concordar que a origem do movimento ocorreu mesmo a partir de Ferdinand Saussure. Outros pensadores seriam, pois, Martins Heidegger, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss e Louis Althusser. Como integrantes do pós-estruturalismo são citados Michel Foucault, Derrida (da primeira geração); Gilles Deleuze, Félix Guattari, Julia Kristeva e Jacques Lacan (segunda geração). O pós-estruturalismo está mais ligado aos processos de desconstrução do sujeito através da chamada Filosofia da Diferença.

Quanto à questão estética propriamente dita, não há uma teoria específica, muito embora Lévi-Strauss tenha feito várias considerações sobre a Arte, tratando-a como uma espécie de modelo reduzido de estudo da estrutura do real. Cito a seguir partes de um artigo denominado de Arte e Estruturalismo, de Rocha (1994, p. 385):

> Lévi-Strauss delimita o domínio específico da arte contrapondo-a quer ao mito quer à ciência. O artista "com meios artesanais, confecciona um objeto material que é ao mesmo tempo objeto de conhecimento". Do ponto de vista da prioridade da estrutura ou do acontecimento, a arte ocupa, pois uma posição intermédia; enquanto a ciência perfaz acontecimentos com as suas estruturas, o mito elabora estruturas a partir de acontecimentos, e a arte reúne a ordem da estrutura e a ordem do acontecimento. O ato criador do mito é ainda simétrico e inverso do da origem da arte; nesta, parte-se dum conjunto formado por um ou vários objetos ou acontecimentos, a que se confere um caráter de totalidade pela estrutura comum; no mito percorre-se a mesma via, mas num outro sentido: utiliza-se uma estrutura para produzir um objeto que configura um conjunto de acontecimentos, pois todo o mito narra uma história.

Você lembra-se da citação feita de Dufrenne no início da discussão da estética fenomenológica? "Antes de construir conceitos ou máquinas, enquanto fabricava as primeiras ferramentas, o homem criou mitos e pintou imagens". Aqui, a partir das minhas observações, parece estar uma das intersecções entre a Fenomenologia e o Estruturalismo, porém, não por um entrecruzamento metodológico, mas pela crítica de Dufrenne ao Estruturalismo. Ou seja, a relação que Lévi-Strauss estabelece entre mito, ciência e arte, segundo a *filosofia edificante* de Dufrenne sobrepõe a consciência do sujeito à noção de estrutura. Isto daria à Arte uma função diferente daquela que, segundo Dufrenne, ela deveria ter: dar o sujeito observador prazer estético da fruição. Em Lévi-Strauss a Arte, ao contrário, parece cumprir apenas uma função dentro da estrutura. O artista "com meios artesanais, confecciona um objeto material que é ao mesmo tempo objeto de conhecimento", escreve Rocha citando Lévi-Strauss. Ou seja, no caso, a Arte serve também como meio de conhecimento. Na acepção de Dufrenne ela se destina prioritariamente ao prazer estético.

Mas, Lévi-Strauss, nas palavras de Rocha, apresenta uma coisa muito importante. No início deste Caderno de Estudos escrevi que uma obra de Arte conta ou mostra uma história e que esta mostração ou narração é constituinte importante da poética artística, ou seja, a fruição estética se relacionada diretamente com a história mostrada ou narrada. Pois bem, conforme você leu na citação feita, o mito conta uma história, "elabora estruturas a partir de acontecimentos". A *Arte*, por seu turno, faz o percurso inverso: "a arte reúne a ordem da estrutura e a ordem do acontecimento". Mas, como na Arte se resolvem os acontecimentos numa estrutura de totalidade, parece-me perfeitamente possível afirmar que mesmo no Estruturalismo, a Arte conta uma história. Mostrarei a seguir como isto se realiza. Para tanto cito mais algumas frases de Rocha (1994, p. 385): "Qual é, porém, a natureza específica desse objeto material, realizado pelo artista? É, antes de mais e, sobretudo, a de um *modelo reduzido*". Ora, neste sentido de a Arte ser um modelo reduzido da totalidade ela deve conter a estrutura do todo em sua totalidade reduzida, assim sendo, a Arte pode se prestar ao conhecimento, mas mesmo assim, devido ao fato de ela não ter como primazia o conhecimento, ela continua prioritariamente um objeto estético.

RESUMO DO TÓPICO 2

Com o título "Consequências estéticas" tive a pretensão de apresentar, mesmo que esquematicamente, o resultado para a Estética dos movimentos artísticos tratados no Tópico 1. Expliquei que a experiência estética é uma relação entre o objeto e o sujeito, ou seja, entre uma obra de uma pessoa. No caso, quase sempre estão envolvidas pelos menos duas pessoas e um objeto. O artista, o expectador e a obra. Um juízo estético é a opinião que enunciamos sobre a experiência estética. Evidentemente trata-se de um juízo que precisa ser fundamentado, isto é, não posso simplesmente escrever ou dizer sobre uma obra de arte que não gostei dela, pois não se trata somente de uma questão de gostar, mas de explicar as razões da existência desta ou daquela obra, bem como as razões de ela agradar ou não agradar.

Relativamente à subjetividade e objetividade da experiência estética considerei especialmente as posições idealistas e materialistas da definição do que é um objeto e um sujeito, a partir do objetivismo e do subjetivismo. A experiência estética depende na relação entre sujeito e objeto sem a necessidade da interferência de algum absoluto.

Outro aspecto que foi abordado foi o da Fenomenologia. Este assunto é mais complexo. Parti de Husserl para chegar a Mikel Dufrenne. Destaquei a noção de suspensão do juízo (*epoché*), de ato de consciência e dos meandros da elaboração do método fenomenológico. Quanto a Dufrenne, a sua postura filosófica o coloca como devedor de Espinosa e Kant, chegando mesmo a postular o absoluto como fundamento de sua estética. Advoga a possibilidade de a Arte contribuir para a moralidade. Ele parte da noção de natureza como criadora da cultura, por isso a natureza é a origem de tudo. Aceita a ideia de Kant de que é o sujeito quem diz o que é belo e por isso, o belo natural é anterior ao belo da arte. Admite ainda que a estética produz valores a partir da noção de intencionalidade. Isso porque há uma exigência de valor na vida. O objeto estético porque é valor se afirma e persevera no seu ser. Os valores são o útil, o agradável, o amável, o verdadeiro, o bom e o belo. Cada qual corresponde a modos específicos da intencionalidade e o conjunto abarca o campo das relações do objeto com o sujeito.

Por último tratei do Estruturalismo. É muito comum o uso diário que fazemos da palavra estrutura. Falamos diariamente na estrutura disto ou daquilo. Em termos das ciências humanas em geral, a estrutura parece constituir-se naquilo que permanente num organismo, num modo de ser da sociedade, da história e assim por diante. Cheguei a exemplificar este conceito como sendo uma espécie de algo que sustenta o ser de alguma coisa ou organismo.

De um ponto de vista filosófico, o Estruturalismo procura desnudar as articulações de poder e de repressão aos sujeitos humanos. Alguns autores não gostam justamente deste aspecto do Estruturalismo, porque ele efetivamente torna visíveis as estruturas de poder quer como aparelhos ideológicos, quer como aparelhos repressivos.

O estruturalismo originou-se do estudo da linguística por Ferdinand Saussure. Haveria na linguagem algo que a estrutura e faz com que ela seja universal. É esta universalidade que interessa aos estruturalistas. O mesmo aconteceria à Arte, ela possui uma estrutura interna que revela a universalidade, ou seja, a totalidade, de uma forma reduzida. Isso quer dizer que uma obra de arte resume a estrutura do todo numa unidade singular. A esteticidade da obra de arte está justamente nesta revelação.

AUTOATIVIDADE

1 O que é um juízo estético?

2 De que depende a experiência estética?

3 Para Dufrenne o que são valores?

4 Para o estruturalismo a arte tem alguma importância?

PÓS-MODERNISMO E CRÍTICA DA CULTURA

1 INTRODUÇÃO

Neste tópico vou tratar da passagem do Modernismo ao Pós-Modernismo especificamente nos campos da Estética e da Arte. O pós-moderno, como parece ficar claro na comparação com o moderno, não é tão claro assim. O pós-moderno implica uma crítica às artes e às estéticas modernas, especialmente às vanguardas, às bases científicas e metafísicas da Modernidade. Não se trata de algo simples. Aliás, tenho repetido essa afirmação seguidamente para chamar a sua atenção de que num texto como este somente é possível arranhar os temas da Estética e da Arte, porque é um assunto muito amplo e frequentemente envolto em problemas políticos e de poder econômico com as suas respectivas ideologias. Portanto, a Estética e a Arte não estão soltas no mundo, elas fazem parte de suas relações de produção e das políticas a elas referentes.

Outra dificuldade em se tratando de Estética e de Arte é o fato de que, ideologicamente, alguns pensadores querem ver, especialmente na Arte, uma metafísica do eterno, isto é, alguns filósofos dos séculos XIX e XX quiseram atribuir à Arte uma significação além do tempo, isto é, fora da sua historicidade. Daí a insistência em atribuir à Arte um valor de fetiche, um valor que ela não tem. O valor intrínseco da Arte depende da sua historicidade e não de sua eternidade, mas tão somente de sua permanência no tempo. As verdadeiras obras de Arte de épocas passadas em valores estéticos, mas algumas vezes se trata mais de valores históricos do que propriamente estéticos. Ou seja, reconhecemos a qualidade estética de uma obra antiga, mas ao mesmo tempo a tomamos como documento histórico representativo de uma época.

Mas, nem todas as obras são reconhecidas como esteticamente relevantes. Dufrenne, por exemplo, afirma explicitamente no seu livro denominado de Estética e Filosofia, antes citado, o seu menosprezo pelo que ele considera “arte selvagem e primitiva”. Reclama, ao mesmo tempo, que os museus estão repletos aqueles objetos estranhos à cultura europeia. Ao mesmo tempo em que explico o que vem a ser o Pós-Modernismo será necessário voltar ao Modernismo a fim de escrever alguma coisa sobre a fotografia, o cinema, a fonografia, o rádio, a televisão e sobre a indústria cultural.

2 PÓS-MODERNISMO

São as sociedades desenvolvidas do ponto de vista da industrialização que são chamadas de pós-modernas, porque, alguns autores a elas se referem como sendo pós-industriais. Isto as situaria numa condição não somente temporal no sentido de que a Idade Moderna vem antes da Idade Pós-Moderna, mas principalmente em termos de postura estética, produção e utilização do conhecimento científico e

tecnológico, cujo ápice é cibernética, ou inteligência artificial, jogos de linguagem ou ainda, se quisermos, a ciência computacional como um todo.

A Modernidade é marcada por uma tensão sem limites entre o ser e o não ser anunciada, curiosamente, no final do Renascimento por Shakespeare (1564-1616), na peça *Hamlet*: "ser ou não ser, eis a questão". David Harvey (1994, p. 21) no seu livro *Condição Pós-Moderna* alude a esta instabilidade da Modernidade a partir de um texto de Berman, o qual eu passo a citar na íntegra.

> Há uma modalidade de experiência vital – experiência do espaço e do tempo, do eu e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é partilhada por homens e mulheres em todo o mundo atual. Denominarei esse corpo de experiência de "modernidade". Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo – e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. Os ambientes e experiências modernos cruzam todas as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da ideologia; nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, "tudo o que é sólido se desmancha no ar". (BERMAN, 1982, p. 15 apud HARVEY 1994, p. 21).

Isso significa que, de certo modo, a tensão presente na Pós-modernidade já se encontra naquilo que se convencionou chamar de Modernidade. A Pós-Modernidade, segundo Lyotard, aparece como categoria de análise nos Estados Unidos. Cito o seguinte trecho do livro *O Pós-modernismo*, de Lyotard (1986, p. 15): "A palavra [pós-moderno] é usada, no continente americano, por sociólogos e críticos. Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX".

Mas, parece que este termo utilizado "no continente americano", como explica Lyotard não abrange todas as questões estéticas. Parece que a mesma ambiguidade da Modernidade o enreda em ambivalências e contradições maiores ainda. Isto quer dizer que tanto os costumes, quanto as artes e, principalmente, as ciências e os metadiscursos das ciências, isto é, as epistemologias, estão em crise de legitimação e de justificação. Pois quanto mais se apregoa o valor da ciência para a libertação humana, para a emancipação humana (propostas pelo iluminismo, mas destituída de sua função pela racionalidade instrumental da indústria) mais pobreza, alienação, miséria, guerras e destruição fazem parte do cotidiano de milhões de pessoas. De acordo com Jimenez o livro de Lyotard (escrito nos Estados Unidos) alcançou grande repercussão desde a sua publicação em 1979. Sobre o assunto cito Jimenez (1999, p. 376-377):

> O autor [Lyotard] explica como as grandes teorias científicas do período moderno tendem a se tornar caducas. As "grandes narrativas" vivem uma crise de legitimidade. Ninguém mais crê seriamente no tema do progresso da humanidade nem no da emancipação iminente do homem

graças à ciência e à técnica. Segundo Lyotard, este processo de crise é irreversível. O termo pós-moderno, para ele é pejorativo. Ele não tem a ver, diz o filósofo, com a ideologia da pós-modernidade, nem com as paródias e as citações que invadem todas as artes.

O vocábulo pós-moderno é, pois, afetado por dois significados contrários. Mas a moda e o espírito do tempo fazem seu trabalho. O primeiro sentido leva a melhor. Torna-se sinônimo de crítica da modernidade enquanto Lyotard pedia somente a reavaliação da modernidade. Seus protestos contra o amálgama não mudam nada. A época "moderna" é declarada antiquada e a "pós-vanguarda", versão artística da pós-modernidade, derrama-se, com velocidade epidêmica, na pintura, na literatura, na música e na filosofia.

Mais uma vez temos a coisa toda. Ciência, política, arte, estética, modismos. Se eu escrevesse um tratado de Estética separado destas questões você não teria como entender alguma coisa. Posso afirmar com segurança que não é possível escrever um texto de estética, filosofia da arte ou qualquer coisa semelhante sem que a sua vinculação histórico-social apareça claramente. Alguns tentam fazê-lo, mas eles escondem por detrás desta aparente "pureza" do seu texto justamente o metadiscurso da ontologia e da teologia, ou seja, o discurso da metafísica do absoluto, atribuindo à arte um valor estético absoluto que revele a verdade transcendental, isto é, que esteja fora do tempo e do espaço.

FIGURA 10 – ÓPERA DE SYDNEY. PROJETO DO DINAMARQUÊS JORN UTZON

FONTE: Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Pós-modernidade>. Acesso em: 31 maio 2013.

Pois bem, o que Jimenez (1999, p. 377) escreve a partir de Lyotard, é que mesmo a contragosto ele teve que aceitar o rumo que tomou a sua nomeação de um movimento estético, antropológico, filosófico, o qual pode ser considerado histórico, mas não necessariamente numa relação de continuidade entre Modernidade e Pós-modernidade. Isto é, a Pós-modernidade, por paradoxal que possa parecer já estava dentro da Modernidade e esta, não termina com o advento da chamada Pós-modernidade. Aliás, existem coisas muito curiosas como a expressão "pós-vanguarda" que é em si mesmo contraditória. Vanguarda, *avant-garde* em francês, significa "aquilo que está na frente", pois é um termo de origem militar e indica um grupo específico de militares que, numa batalha, assume a dianteira do restante da tropa. Ora, "o neologismo pós-vanguarda", segundo Jimenez é ambíguo, para não dizer extravagante, porque é elaborado a partir de "dois prefixos antagônicos 'pós' e 'avante', isto é, propõe um após, conservando uma aparência de nostalgia em relação ao passado". Sobre a questão da Estética e das Artes do pós-modernismo cito agora literalmente Jimenez (1999, p. 377-378).

> Esta ambiguidade caracteriza efetivamente as correntes artísticas dos anos 80 [1980], sobretudo nas artes plásticas: os "anacronistas" ou "citacionistas" italianos e franceses, consagrados na bienal de Veneza de 1984, o movimento Transvanguarda de Achille Oliva, os Novos Fauves alemães exprimem ao mesmo tempo uma firme vontade de ultrapassar o modernismo e uma grande perplexidade diante do desaparecimento das vanguardas. Os artistas inspiram-se na memória histórica, justapõem ou misturam de forma eclética estilos heterogêneos numa mesma obra, juntam o decorativo, a citação, o folclore num caos muitas vezes lúdico e humorístico.

As motivações desta estética extravagante, eclética, são as mais diversas, especialmente um sentimento de catástrofe, de que algo não vai bem. Não custa recordar que em novembro de 1989 começou a ocorrer a queda do Muro de Berlim, mas para que isso ocorresse muita coisa estava acontecendo antes. A crise da então União soviética começara ainda na década de 1970 tendo o seu ápice na década de 1990, com o fim do chamado "Socialismo Real". A solução imediata imaginada para resolver a crise foi a privatização dos meios de produção que teve como consequência o empobrecimento imediato (em pouco tempo) de milhões de pessoas. No mesmo curto espaço de tempo alguns poucos ficaram bilionários.

Por outro lado, o estado de bem-estar social (*walfare state*) dos países capitalistas do Ocidente também começou a entrar em crise na década de 1970. O sistema capitalista entendia os direitos dos trabalhadores como sendo "assistência social", e estes, organizados em sindicatos e partidos políticos de esquerda, exigiam o aprofundamento das discussões com vistas a estabelecer a garantia dos seus direitos, isto é, como trabalhadores e base da produção capitalista precisavam de salários condizentes com a ideia de livre iniciativa e de livre mercado. Com o fim do chamado "socialismo real", o capitalismo ocidental ficou sem contraponto para o estado de bem-estar social e em decorrência disso, houve uma violenta reação do capitalismo industrial e financeiro contra os trabalhadores o que resultou no fim do *walfare state* pela aniquilação dos sindicatos através do uso da força policial, propaganda maciça contra as reivindicações trabalhistas, do deslocamento de fábricas de regiões politizadas para regiões interioranas pobres, do corte de verbas para saneamento, educação e moradia, exploração de trabalho asiático semiescravo e assim por diante. É preciso considerar também a dispensa

de milhões de trabalhadores em decorrência da racionalização administrativa obtida pela informatização computacional.

O avanço da extrema-direita foi notório tanto nos Estados Unidos com Ronald Reagan que governou o país entre 1981 e 1989. Reagan era inicialmente membro do Partido Democrata, mas migrou para o Partido Republicano em 1962, aos 51 anos de idade, por considerar que os democratas eram de esquerda. O recrudescimento da extrema-direita americana está diretamente ligado à ação de Reagan como presidente dos EUA.

Na Inglaterra, o avanço da extrema-direita foi orquestrado pelo Partido Conservador, que teve a sua frente, desde 1975, Margareth Thatcher. A partir de 1979 até 1990 ela ocupou o cargo de Primeira Ministra, pois como você sabe, o Reino Unido é uma monarquia constitucional, assim como a Espanha e outros países europeus. Aliás, a existência de monarquias é algo tão contraditório como a denominação "pós-vanguarda". Os europeus que se dizem cultos, civilizados e desenvolvidos política e artisticamente e que nos chamam constantemente de primitivos e selvagens, mantém ainda governos cuja chefia de Estado pertence, hereditariamente, a reis e rainhas, pois é monárquica, ou seja, de origem tribal. A monarquia é uma herança tribal do patriarcado antigo.

Volto a Thatcher. Desde jovem era manifestamente de direita e sofreu influência do economista Hayeck, um defensor do sistema de livre mercado e contra a intervenção do estado na economia. Em consequência de sua compreensão do que significa liberdade de mercado, Thatcher acabou com os sindicatos, fez severas críticas à União Soviética e a esquerda em geral, pois a sua liberdade de mercado é unilateral: só existe para os donos dos meios de produção e não para os trabalhadores. Irônica e curiosamente o livro que a inspirou intitula-se *O Caminho da Servidão*, de Friedrich Hayeck.

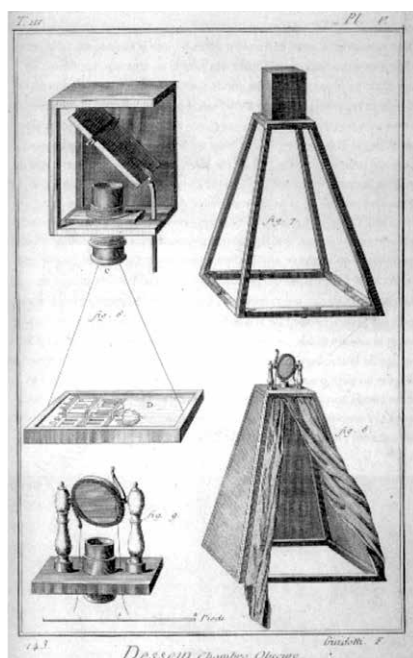
Mais uma vez parece que os artistas e os intelectuais mais argutos perceberam que algo de errado estava acontecendo no mundo. Foi possivelmente a implantação das duríssimas restrições decorrentes da aplicação dos princípios econômicos neoliberais aos trabalhadores que levou muitos artistas a concluírem que o mundo estava de pernas para o ar. Esta, talvez, tenha sido a causa dos protestos estéticos a partir da década de 1980. Para encaminhar a conclusão deste item cito mais o texto de Jimenez (1999, p. 378-379).

> A pós-modernidade não é nem um movimento nem uma corrente artística. É muito mais a expressão momentânea de uma crise da modernidade que se abate sobre a sociedade ocidental e particularmente sobre os países mais industrializados do planeta. Mais do que uma antecipação do futuro que ela se recusa a encarar, ela aparece, sobretudo, como sintoma de um novo "mal-estar na civilização". O sintoma desaparece progressivamente. A crise permanece: ela ocupa hoje um lugar considerável no debate estético sobre a arte contemporânea.

A crise, contudo, parece se constituir em algo que emerge de tempos em tempos. De uma maneira geral, em todas as épocas históricas do Ocidente fala-se em crise. Isso pode ser exatamente um sintoma de permanente renovação da arte e das formas estéticas.

3 FOTOGRAFIA: A IMAGEM TÉCNICA

O aparelho fotográfico foi inventado no século XIX. Porém a câmera escura da qual se partiu para inventá-lo data, provavelmente, do século V a. C., na China ou do século IV a. C. na Grécia. Aristóteles e Euclides a conheciam. A câmera escura é algo como um aparelho ótico que funciona de modo muito simples: trata-se de uma caixa ou de um quarto fechado com um orifício ao centro. Antepondo-se ao orifício um objeto e mediante a projeção de luz de retaguarda, obter-se-á uma imagem do objeto no fundo da caixa, porém, esta imagem é invertida devido aos princípios físicos da ótica. Ao longo dos séculos ela foi utilizada para diversos fins, mas, possivelmente, a partir do Renascimento foi utilizada na pintura a fim de se obter imagens figurativas mais precisas.

FIGURA 11 – MODELOS DE CÂMERAS ESCURAS

FONTE: Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Câmera_escura>. Acesso em: 30 maio 2013.

Na era da expansão da indústria, aquele objeto primitivo chamou a atenção de algumas pessoas no sentido de descobrir a maneira de fixar as imagens da câmera escura de modo permanente, mas não mais como pintura. Pretendia-se fixá-la por intermédio de processos físicos e químicos. Um dos pioneiros deste procedimento foi Joseph-Nicéphore Niepce que trabalhava com a litografia, uma técnica utilizada na época, para imprimir cartazes, panfletos, folhas de jornais populares, partituras musicais e mesmo obras de valor artístico. Como diz o nome (lítio=pedra; grafia=grafar, escrever) era uma técnica que utilizava a pedra calcária como matriz a partir de um desenho feito com lápis gorduroso. A litografia fora inventada por Alois Senefelder, em 1796, na Alemanha. A partir dela é que Niepce teve a ideia de fixar de modo permanente imagens projetadas no fundo da câmera escura. Sobre o assunto cito partes do livro *As 100 Maiores Invenções da História*, de Philbin (2006, p. 261):

> Embora não fosse artista, Niepce possuía uma mente inventiva. Em 1822, utilizando um tipo de asfalto chamado de betume-da-judeia combinado com óleo de lavanda, ele expôs uma placa à luz do sol filtrada por uma gravura transparente. Nos pontos onde a luz do sol atingiu o betume, ele se tornou sólido e fixo. As partes mais escuras, que não haviam recebido muita luz, simplesmente não permaneceram fixas.
>
> Niepce trabalhou no aperfeiçoamento do processo [utilizando para tanto] a *câmera obscura*. Ao juntar uma placa de estanho à câmera, ele conseguiu registrar a imagem de seu quintal em 1826. Foram necessárias mais de oito horas de exposição para se obter imagens, mas, quando concluído o trabalho, ele obteve o primeiro registro fotográfico da história. Com o aperfeiçoamento do processo, Niepce pôde fixar as imagens em pedra de litografia, vidro, zinco e estanho e chamou-o de "heliografia" ou desenhado pelo sol.

Fiz este registro de como se iniciou a invenção da fotografia. Não vou relatar mais dados porque não é isso que aqui interessa. A invenção da fotografia ocorreu mais ou menos como nós a conhecemos, a partir de 1839, com a participação de Daguerre que trabalhou na invenção com Niepce, mas Daguerre só conseguiu dar por finalizado o trabalho inventivo após a morte de Niepce que, portanto, não viveu o suficiente para ver o sucesso da invenção que começara. É de se salientar a participação de vários outros inventores, atuando mais ou menos de modo isolado, mas com o mesmo objetivo, porém acabou prevalecendo a invenção de Daguerre. Por isso, ela foi chamada, inicialmente, de Daguerreótipo. A invenção foi tornada de domínio público em 1839, pelo governo francês devido à dificuldade de se patentear a descoberta.

O que importa discutir agora é a questão estética ligada ao desenvolvimento da fotografia. Para tanto vou utilizar textos de dois pensadores que trataram do assunto: Walter Benjamin e Vilém Flusser. Benjamin escreve um artigo que ele denomina de *Pequena História da Fotografia* no qual contrapõe alguns argumentos interessantes, relativamente à compreensão e ao alcance da nova invenção. Em verdade, ele captou a síntese ideológica da Estética e das Poéticas artísticas do século XIX a partir da publicação de um jornal da época que pretendia discutir o problema da relação entre a fotografia e a pintura em termos morais e religiosos. De acordo com Benjamin as discussões sobre o valor ontológico da fotografia, isto é da fotografia enquanto coisa que existe, baseavam-se em premissas equivocadas. Houve várias tentativas de discutir teoricamente o problema posto pelo surgimento da fotografia, mas segundo Benjamin, nenhuma conclusão razoável delas adveio. Cito, portanto, parte desta discussão (1985, p. 220):

> São muito rudimentares as tentativas de teorizar a questão. E por mais debates que tenham sido realizados no século passado [século XIX, pois Benjamin escreve em meados do século XX] sobre isso, no fundo eles

não ultrapassaram em nada o engraçado esquema com que o chauvinista pasquim *Leipziger Anzeiger* (*Gazeta de Leipzig*) acreditava ter de enfrentar esta diabólica arte francesa:

"Querer fixar fugidias imagens de espelho não é apenas uma coisa impossível, conforme se verificou após uma aprofundada pesquisa alemã, mas já o desejo de querer isto é uma ofensa a Deus. O homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. No máximo, o divino artista pode, inspirado por um dom celestial, ousar, num instante de suprema bênção, sob o comando do seu gênio, reproduzir, sem qualquer ajuda de máquina, os divinos traços humanos".

Aparentemente esta citação de um jornal feita por Benjamin, seria apenas uma manifestação de algum escriba provinciano, mas não é. Nela estão presentes, de modo explícito, aspectos tanto da Estética de Baumgarten quanto do Romantismo alemão, especialmente através da questão do gênio. Portanto, a aparente simplicidade desta afirmação não nos pode enganar. Como expliquei anteriormente, a Alemanha ainda se encontrava dividida, as ciências e a industrialização estavam ainda distantes, apesar das muitas tentativas individuais dos cientistas germânicos na produção de coisas relevantes no campo científico. "A diabólica invenção francesa" representava de fato que havia uma nova postura estética em ação e que os artistas e os críticos deveriam daquele momento em diante, levá-la em conta. A aristocracia alemã precisa ainda justificar-se como sendo de direito divino, coisa que na França já não havia mais necessidade, pois a revolução cortara a cabeça do rei, tanto simbólica quanto fisicamente. No fundo, segundo Benjamin, o que se alcançou com aquela discussão foi apenas "a justificação do fotógrafo pela aquele tribunal que ele subvertia".

> Além disso, o que se anuncia é a relação arte e técnica. A defesa do aparelho fotográfico feita pelo físico Arago na Câmara dos Deputados, em julho de 1839, em Paris, mostra o quanto a nova descoberta poderia contribuir como uma espécie de protótipo de outros inventos que seguiriam a àquele, como explica Benjamin. Cito a seguir mais trecho do artigo de Benjamin (1985, p. 220-221):
> O interessante neste discurso é como ele relaciona a fotografia com todos os aspectos da atividade humana. O panorama que ele esboça é suficientemente amplo para que apareça como menos central a justificativa (que nele também não falta) da fotografia frente à pintura: pelo contrário, o que aí se desenvolve é a premonição da amplitude dessa invenção: "Assim que os inventores de um novo instrumento o aplicam na observação da natureza, o que eles esperavam do instrumento é apenas um detalhe em comparação com a série de descobertas subsequentes, das quais o instrumento foi a origem".
> Grosso modo, esse discurso descreve a área de aplicação dessa nova técnica, desde a astrofísica até a filologia: ao lado de um rápido olhar na fotografia de estrelas, está a ideia de fotografar o *corpus* dos hieróglifos egípcios.

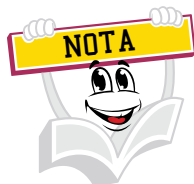
São várias as consequências decorrentes da invenção do aparelho fotográfico independentemente das discussões simplórias ou acuradas da época. As principais consequências são as seguintes: a invenção do aparelho fotográfico

como protótipo de todos os aparelhos que nós conhecemos hoje em dia, a invenção da imagem técnica que deu origem ao cinema e outras infinitas possibilidades estéticas. A invenção do aparelho traz consigo a invenção de um programa de funcionamento ímpar e é este programa que está na base de todos os programas funcionais dos aparelhos contemporâneos. Os programas funcionais exigem funcionários para operá-los, e estes funcionários não seriam mais os mesmos do tempo do início da industrialização. Passo a explicar agora, as características destes aparelhos a partir de Vilém Flusser (2002, p. 22-23).

> Estas pessoas [os funcionários que operam programas de aparelhos] não são trabalhadores, mas informadores. Pois atualmente a atividade de produzir, manipular e armazenas símbolos (atividade que não é trabalho no sentido tradicional) vai sendo exercida por aparelhos. E tal atividade vai dominando, programando e controlando todo o trabalho no sentido tradicional do termo. A maioria da sociedade está empenhada nos aparelhos dominadores, programadores e controladores. Outrora, antes que aparelhos fossem inventados, a atividade desse tipo chamava-se "terciária", já que não dominava. Atualmente ocupa o centro da cena. Querer definir aparelhos é querer elaborar categorias apropriadas à cultura pós-industrial que está surgindo.

Aqui temos a característica principal do aparelho que o diferencia dos instrumentos e das máquinas: o estar programado. "As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (programadas, pré-escritas) por aqueles que o produziram" (FLUSSER, 2002, p. 23). Dessa maneira, produzir fotografias é explorar algumas das potencialidades do programa do aparelho fotográfico. Isso torna, em termos, o fotógrafo um jogador e não um trabalhador, porque ele joga com as potencialidades do aparelho que devem ser ricas para não serem esgotadas, conforme Flusser (2002, p. 24).

> E tal homem não brinca com seu brinquedo, mas contra ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer: penetra o aparelho a fim de descobrir-lhe as manhas. De maneira que o "funcionário" não se encontra cercado de instrumentos (como o artesão pré-industrial), mas encontra-se no interior do aparelho. Trata-se de função nova, na qual o homem não é constante nem variável, mas está amalgamado ao aparelho. Em toda função dos aparelhos, funcionário e aparelho se confundem.

NOTA

Isto não significa que a categoria trabalho tenha sido abolida. O trabalho enquanto atividade humana primordial continua a existir. Ocorre que na utilização dos aparelhos a impressão que se tem é de que trabalhar com ele é um jogo, assim como o são os jogos eletrônicos contemporâneos.

O aparelho é um sistema complexo que jamais é esgotado, pois ele tem mais possibilidades de execução enquanto programa do que a competência do funcionário para esgotá-lo. É por isso que ele é chamado de caixa preta, por ser

impenetrável. Se não fosse, seria um programa pobre e o jogo perderia a graça. A impenetrabilidade completa da caixa é que desafia o funcionário que, em termos consegue dominá-la, conforme Flusser (2002, p. 24-25): "O aparelho funciona efetiva e curiosamente em função da intenção do fotógrafo. Isto porque o fotógrafo domina o *input* e o *output* da caixa: sabe como alimentá-la e como fazer para que cuspa fotografias". É nesse procedimento que o aparelho acaba sendo dominado pelo funcionário, mesmo que ele não saiba o que se passa efetivamente no interior da caixa. Isso quer dizer que ao manipular o *input* e *output*, o funcionário domina o aparelho, porém, como ignora o que se passa dentro dele, acaba sendo por ele dominado. É esse processo que enrola "funcionário" e aparelho; produz um entrelaçamento de funções entre eles, que Flusser denomina de amálgama. "Em outras palavras: funcionários dominam jogos para os quais não podem ser totalmente competentes". (FLUSSER, 2002, p. 25).

O funcionamento de um aparelho se dá pelo sistema de permuta de símbolos pré-programados. Na verdade um programa é um conjunto de símbolos disponíveis para a finalidade do aparelho. O aparelho fotográfico é um exemplo de como isso funciona: "enquanto objeto, está programado para produzir, *automaticamente*, fotografias. Neste aspecto é instrumento inteligente" (FLUSSER, 2002, p. 26). O importante no aparelho é o seu programa; o seu aspecto de instrumento se torna irrelevante. Para entender o que é um aparelho é necessário considerar especialmente o seu aspecto de programa, desconsiderando o seu aspecto de instrumento, mas como a questão do estar programado implica uma complexa hierarquia de programas, nem sempre é fácil separar o aspecto instrumental do aspecto de *jogo* ou de *brinquedo* que implica o aparelho.

É necessário considerar também o que se entende por *hardware* e *software*, ou seja, o aspecto duro e o aspecto mole do aparelho. O *hardware* define-se como programa destinado a produzir fotografias de maneira automática; o *software* "foi programado para permitir ao fotógrafo fazer com que fotografias deliberadas sejam produzidas automaticamente" (Flusser, p. 26). Trata-se, portanto, de dois programas interligados, mas por detrás deles há outros, tão ou mais complexos que estes e que perfazem a hierarquia dos programas. Tais programas são os seguintes, conforme Flusser (2002, p. 26):

> O da fábrica de aparelhos fotográficos: aparelho programado para programar aparelhos. O do parque industrial: aparelho programado para programar indústrias de aparelhos fotográficos e outros. O econômico-social: aparelho programado para programar o aparelho industrial, comercial e administrativo. O político-cultural: aparelho programado para programar aparelhos econômicos, culturais, ideológicos e outros. Não pode haver um "último" aparelho, nem um "programa de todos os programas". Isto porque todo programa exige um metaprograma para ser programado. A hierarquia dos programas está aberta para cima.

É neste pronto que podemos compreender um dos aspectos mais relevantes da cultura de massas. Ao considerarmos a existência de um metaprograma como determinante dos programas programáveis, percebemos que os programas não podem ser feitos segundo interesses pessoais, mas somente obedecendo à lógica do metaprograma. Isso significa que a propriedade do aparelho não tem muita importância num determinado sentido, pois o seu proprietário não pode intervir no programa, assim como o funcionário operador também não pode fazê-lo. "O

aparelho fotográfico funciona em função dos interesses da fábrica, e esta, em função dos interesses do parque industrial. E assim *ad infinitum*". (FLUSSER, 2002, p. 27). O poder se desloca, portanto, para o parque industrial que programa os aparelhos; não estando mais em quem o adquire, pois o comprador pode, no máximo, ser um exímio jogador contra o aparelho procurando esgotar-lhe as potencialidades, sem jamais consegui-lo. O poder maior é do programador, ficando com o fotógrafo um poder menor, o de escolher o que fotografar; quem contempla as fotografias, o receptor da informação, tem um poder ainda menor. Isso replica a hierarquia antes aludida, como explica Flusser (2002, p. 27).

> O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. Eis o que são "sociedade informática" e "imperialismo pós-industrial".

É nesse sentido que se torna importante conhecer a lógica da produção dos programas que compõem o modelo hierárquico da sociedade contemporânea que é, essencialmente, a sociedade do controle da informação. Os primeiros aparelhos produzidos foram o telegráfico em 1792 e o fotográfico entre 1817 e 1839, como simulações do pensamento humano, por isso eles podem ser denominados inteligentes. O aparelho fotográfico é o primeiro produto mais complexo de aplicação de conhecimento científico para a reprodução de imagem. Apesar de ser aparentemente simples, ele é o protótipo de todos os aparelhos que simulam o pensamento que conhecemos hoje. Na verdade ele faz parte da base técnica da sociedade pós-industrial que produziu a chamada cultura de massas. O ponto complementar, mas não menos importante desse processo, é a utilização da sensibilidade estética como elemento de aliciamento comunicativo. Não me parece mera coincidência, portanto, o surgimento, na Modernidade, da disciplina de Estética ao mesmo tempo em que se inventavam as maravilhas técnicas que irão utilizar a percepção estética como suporte para a consolidação da cultura de massas.

4 CINEMA, FONOGRAFIA, RÁDIO E TELEVISÃO

Como consequência da invenção do aparelho fotográfico em 1939, ocorreu a partir de meados da década de 1890 a invenção do cinema. Trata-se outra das grandes invenções técnicas que podem ser utilizadas com pretensões artísticas. Apesar de uma quantidade razoável de "inventores" terem se dedicado a produzir o cinematógrafo como ficou conhecido o primeiro aparelho de projeção cinematográfica, a invenção é atribuída aos irmãos Lumière no final do século XIX. O cinema pode ser definido a seguinte maneira, de acordo com Philbin (2006, p. 285):

> O filme cinematográfico nada mais é do que uma série de fotografias refletidas na frente de nossos olhos numa velocidade tão elevada que não podemos distinguir quando uma é retirada de nossa frente e substituída por outra. Assim, as fotografias parecem estar em movimento em tempo real. Este fenômeno é chamado de "persistência de visão" (uma imagem permanece em nossa visão por um milissegundo) e o fenômeno já era conhecido há muito tempo. Mas somente por volta da década de 1880 é que as pessoas começaram a construir máquinas que podiam exibir essas imagens.

NOTA

No cinema, desde 1929, utiliza-se a cadência de 24 quadros ou fotogramas por segundo. Esta velocidade da fotografia é que cria a ilusão de movimento contínuo. No cinema mudo as cadências eram produzidas entre 16 e 20 quadros por segundo. Nos vídeos existem diferentes processos; uns utilizam os do cinema, outros desenvolveram técnicas mais complexas.

A primeira exibição pública do invento ocorreu em 28 de dezembro de 1895, em Paris. Atualmente, o cinema se constitui numa verdadeira indústria, mas as suas possibilidades estéticas são praticamente ilimitadas. O grande problema, porém, é que para se utilizar o cinema como Arte existe a necessidade de um investimento muito elevado. Ao contrário da pintura, por exemplo, em que o talento do artista implica maior ou menor custo de uma tela, no cinema é diferente, pois o modo de se produzir um filme implica uma atividade industrial. A divisão do trabalho na produção de um filme é similar ou mesmo idêntica a da produção fabril em geral. Além disso, uma fita de cinema pode ser replicada aos milhares, ela é passível de reprodutibilidade técnica, por isso não haveria como garantir exclusividade a um eventual comprador particular de uma obra cinematográfica.

A história do fonógrafo também é complexa e longa. A sua finalidade inicial era a de aprimoramento da pesquisa científica, especialmente no registro gravado de dados históricos, como explica Philbin (2006, p. 399):

> A criação de máquinas que produzissem som, incluindo o fonógrafo, começou como um meio de se produzirem registros históricos. Mas, com o passar do tempo, houve uma mudança de direção e o fonógrafo logo viria a se tornar o principal aparelho para a reprodução do som de cantores e instrumentos musicais.
>
> O fonógrafo reinou absoluto nas décadas que antecederam o advento do rádio e dos filmes sonorizados. O primeiro aparelho de gravação de som bem-sucedido foi criado por Leon Scott de Martinville, em 1855. O aparelho, batizado de "fonoautógrafo", utilizava um bocal e uma membrana ligada a um estilo que registrava o som num papel escurecido enrolado num cilindro rotatório. A partir de 1859, o aparelho passou a ser vendido como um instrumento para gravação de sons. Mas havia um inconveniente: ele não conseguia reproduzir os sons gravados.

Como se observa nenhum invento aparece magicamente: todo e qualquer invenção é o resultado de muito trabalho de pesquisa e criatividade. Há também situações curiosas como a em descrita acima: como é que as pessoas sabiam que o aparelho gravava se ele não era capaz de reproduzir o som gravado? Em todo caso o fonógrafo foi aperfeiçoado por Thomas Edison em 1877. Consta também que antes de Edison, o francês Charles Cros o havia aperfeiçoado, mas quem o patenteou foi Edison que, no entanto deixou de lado o seu aperfeiçoamento a fim de se dedicar a invenção da lâmpada elétrica. Outras pessoas, porém seguiram pesquisando como relata Philbin (2006, p. 401):

> No final da década de 1870 e início de 1880, uma série de avanços nas tecnologias de comunicação estava dando mais atenção ao fonógrafo. Quando Edison renovou seu interesse pelo fonógrafo, insistiu que seu uso não seria exclusivamente para entretenimento.
>
> O "gramofone" Bell-Tainter foi lançado em 1887 e apresentava algumas inovações em relação ao modelo original. Por volta de 1891, fonógrafos que funcionavam com inserção de moedas foram instalados em farmácias e cafés e cobravam cinco centavos de dólar por cerca de dois minutos de música.
>
> Diz-se que a indústria fonográfica comercial começou por volta de 1890. Os músicos podiam gravar simultaneamente em muitos fonógrafos até que houvesse um número suficiente de cilindros para atender à demanda. Iniciando seus trabalhos em 1901, a Gramophone Company fez 60 gravações de quatro astros da Ópera Imperial Russa. O que se seguiu foi uma indústria mundial que continua até hoje.

Isto não é apenas curiosidade histórica. Os livros de anedotário histórico-científico como o que estou citando gostam muito de apresentar as invenções como uma espécie de curiosidade mágica. Mas, não é isso o que importa relatar. Estou mostrando as possibilidades estéticas vinculadas às descobertas que não eram para ser imediatamente destinadas ao gozo estético, mas que em verdade, resultaram numa verdadeira indústria do entretenimento.

As invenções do rádio e da televisão são coisas bastante complexas e necessitariam de longa explicação, por isso vou somente fazer alusão a estes inventos. Como explica Philbin (2006, p. 35): "Do mesmo modo que uma grande quantidade de invenções, o rádio dependeu, para a sua criação, de duas outras: o telégrafo e o telefone. E, do mesmo modo que outros inventos [ele] envolveu um número razoável de pessoas". Este conjunto de fatores acabou por se consolidar naquilo a que chamamos de rádio depois várias descobertas da física entre 1860

e 1900. A invenção do rádio foi uma evolução gradual nestes quarenta anos, resultando numa experiência bem sucedida basicamente a partir de 1900. Já as bases teóricas para a invenção da televisão estavam em estudo desde 1830, especialmente com Michael Faraday. Mas, trata-se de uma série de inventos e descobertas da física (ótica) e da química que permitiu que se chegasse ao seu desenvolvimento em 1939, ou seja, mais de um século depois. A seguir tratarei das consequências estéticas destas invenções.

5 A INDÚSTRIA CULTURAL

Todo este desenvolvimento científico e tecnológico constituiu as bases de uma indústria como já adiantei acima. Trata-se da indústria cultural, ou seja, da transformação da chamada grande arte em mercadoria de fácil venda e consumo. A base da indústria cultural é a indústria tradicional tanto do ponto de vista da iniciativa empreendedora quanto do ponto de vista da sua operacionalidade. Os mesmos movimentos operativos que permitiram a produção dos chamados bens de capital, dos bens de longa duração, também permitiram a produção de mercadorias de consumo em geral. Eles se tornaram o modelo operativo para a produção de um tipo de mercadoria cujo consumo, não é baseado nas necessidades como alimentação, vestuário, saúde, moradia, locomoção e outros. Trata-se de mercadorias novas, produzidas por aparelhos, e que são informadas, isto é, são precisamente pacotes de informação simbólica produzidos com as mais diversas finalidades, dentre as quais, a principal delas é o lucro.

Mas, para que elas produzam o lucro desejado precisam motivar o consumidor por intermédio de um apelo estético convincente. Este apelo estético levado às últimas consequências é chamado de fetiche. Os produtos da indústria cultural são apresentados como portadores de um valor que eles não têm, pois apenas apresentam uma espécie de simulacro idealizado da realidade sem nenhuma pretensão de verdade. A totalidade dos produtos da indústria cultural tem caráter ideológico e moralista, ou seja, se destinam, além de dar lucro, a convencer a população de que o seu destino histórico está traçado entre aqueles que têm sorte na vida e os que são azarados. Os que têm sorte tornam-se industriais, banqueiros, artistas, jogadores de futebol, escritores, cientistas. Os que não têm sorte, os azarados, tornam-se operários, bancários, gandulas, pintores de placas de letreiros, pintores de paredes, operadores de *telemarketing*, balconistas, faxineiros e assim por diante. Mas existe uma categoria mais azarada ainda: a daqueles que nem trabalho consegue.

Por outro lado, no início da indústria cultural, alguns pensadores chegaram a imaginar que ela seria portadora de democratização da arte, o que em parte é verdadeiro. Imaginou-se que as obras fossem portadoras de um valor estético que ao mesmo tempo em que despertassem o prazer da fruição enquanto objetos estéticos se dispusessem através de sua forma, de sua poética, a contar uma história com pretensão de verdade. Isto significa possuir as características

intrínsecas da obra de arte cujo valor estético, mesmo que estabelecido numa determinada época e lugar, isto é, historicamente, seja capaz de ir além de sua historicidade, pois a verdade que ele porta, é uma verdade para todos, portanto, universal. Assim sendo, estes objetos poderia influir na politização das massas, o que de fato ocorreu, somente que, com os efeitos contrários do que se esperava: as massas se tornaram mais conservadoras.

Um destes pensadores é Walter Benjamin, a partir do qual comentarei rapidamente a questão da possibilidade da reprodução em massa das obras de arte. Ele destaca que em princípio todas as obras de arte são passíveis de reprodução e que, historicamente isto de fato aconteceu, mas somente a partir do século XIX, com a invenção das modernas técnicas de reprodução, a massificação da reprodução se tornou possível. Mais do que isso, o sistema das artes passou a contar com obras criadas para serem reproduzidas, como por exemplo, a fotografia e o cinema. Aliás, ele apõe em seu artigo *A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, escrito em 1936, como epígrafe, um texto de Paul Valérey (1871-1945) que sintetiza parte da questão, o qual eu passo a citar (1990, p. 209):

Nossas belas-artes foram instituídas e seus tipos e usos fixados num tempo bem distinto do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante comparado ao que possuímos. Mas o espantoso crescimento de nossos instrumentos, e flexibilidade e a precisão que eles atingiram, as ideias e os hábitos que introduziram, nos asseguram modificações próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo. Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser vista e tratada como o era antes, que não mais pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, há cerca de vinte anos, o que sempre haviam sido. É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte.

Este texto de Paul Valéry foi publicado em 1934. Benjamim o toma como emblemático para anunciar as profundas modificações que ocorreram durante o século XIX e que estavam ocorrendo nas primeiras décadas do século XX, no âmbito das artes. Como você já sabe, a maioria das descobertas científicas está influindo significativamente nas artes, mas especialmente, a fotografia, o cinema, o fonógrafo e o rádio. Mas não é somente isso. Existe na química a produção de novas tintas e telas, a indústria gráfica havia evoluído imensamente a partir da fotografia. Trata-se, pois de um conjunto de fatores, incluindo artefatos que aparentemente nada teriam a ver com a arte, como o avião, pois, fotografar de cima de um avião abriu perspectivas visuais inéditas. Trata-se da famosa "tomada aérea". Destarte, parece que tudo começou mesmo com a litografia, uma técnica de reprodução de imagem à qual hoje se dá pouca atenção, mas que teve, emblematicamente, o valor do despertar de um sono dogmático, como se expressou Kant no âmbito da filosofia ao comentar o conceito de causalidade de Hume. Cito a seguir um resumo feito por Benjamin (1990, p. 211):

Com a litografia, as técnicas de reprodução fizeram um progresso decisivo. Este processo, muito mais fiel, que confia o desenho à pedra em vez de entalhá-lo na madeira ou de gravá-lo no metal, permite pela primeira vez à arte gráfica não apenas entregar ao comércio reproduções em série, como ainda produzir diariamente novas obras. (...) Mas poucas décadas decorreram após esta descoberta e já a fotografia, por seu turno, ia suplantá-la neste papel. Com a fotografia, pela primeira vez a mão se liberou das tarefas artísticas essenciais. No que toca à reprodução de imagens, as quais, doravante, foram reservadas ao olho fixado sobre a objetiva.

Ou seja, não é somente agora, no século XXI, que as coisas acontecem de modo rápido. Esta rapidez e mobilidade na produção de artefatos técnicos são próprias da sociedade industrial. A indústria, por necessitar permanentemente de novas invenções não mede esforços para consegui-las. Os inventores envolvidos, às vezes por motivos até simplórios encontram soluções inusitadas que imediatamente serão apropriadas pelos industriais e passam a ser nova fonte de lucro. Mas, por outro lado, esta inventividade toda muda profundamente a percepção das pessoas em geral sobre o mundo, ou seja, altera-se profundamente a relação estética de cada um e de todos, a partir da introdução dos resultados destes inventos na vida cotidiana. Paralelamente e não sem consequências, ocorre uma profunda mudança na paisagem que é vista. Isto é, ocorre uma modificação nas maneiras de ver e, ao mesmo tempo, modifica-se o que é visto. Modifica-se também, a forma de agir no mundo: a mão foi substituída pelo olho e pelo aparelho fotográfico. Isto não significa que a mãos se tornou inútil, significa apenas que foi inventado um modo mais rápido e preciso de se reproduzir imagens. Cito mais um trecho de Benjamin (1990, p. 211):

> Todavia, como o olho apreende mais rápido do que a mão que desenha, a reprodução das imagens pode ser feita, a partir de então, num ritmo tão acelerado que consegue acompanhar a própria cadência das palavras. A fotografia, graças a aparelhos rotativos, fixa as imagens, no estúdio, com a mesma rapidez com que o ator pronuncia as palavras. A litografia abria caminho para o jornal ilustrado, na fotografia, já está contido em germe o filme falado. No fim do século passado [século XIX], enfrentou-se o problema colocado pela reprodução de sons. Todos estes esforços convergentes permitiam prever uma situação que Valéry assim caracterizava: "Assim como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe às nossas casas satisfazer nossas necessidades, por meio de um esforço quase nulo, assim também seremos alimentados por imagens visuais e auditivas, nascendo e evanescendo ao mínimo gesto, quase a um sinal".

Dentro da citação de Benjamin existe outra de Valéry. É esta que resume a questão. Como ele escreve em 1934, em Paris, ele está no centro do mundo dito civilizado da época. Lá já existe água encanada, luz elétrica e gás encanado. A partir destas formas de melhoria de vida ele pôde constatar que, num futuro muito próximo, a transmissão de imagem e som seria feita a domicílio. Para nós, hoje, isso parece coisa antiga, pois estamos habituados com a televisão, com a internet com os telefones celulares e outros aparelhos similares. Mas, no século XIX ou no início do século XX, o que temos hoje à disposição em termos de transmissão de voz, dados e imagens é algo praticamente impensável, embora alguns visionários fossem capazes de vislumbrar o que teríamos a partir da segunda metade do século XX e início do século XXI.

No século XX as "profecias" técnicas e tecnológicas, portanto se cumpriram. Mas, como já expliquei isto trouxe consequências não somente estéticas, mas também mercadológicas. Todas as invenções que produzem informação e que se destinavam basicamente ao avanço da ciência se tornaram uma indústria paralela que visa produzir um tipo específico de informação ideológica e que possa ser facilmente descartada para ser substituída por outra do mesmo nível ontológico. Não vou me alongar neste assunto, porque não há espaço para tanto. Mas existem bons livros sobre ele que não somente podem como devem ser lidos por todos aqueles que se interessam na compreensão do mundo contemporâneo e do lugar nos seres humanos nele.

LEITURA COMPLEMENTAR

A Superação dos Opostos

Tanto o objetivismo quanto o subjetivismo têm sua parcela de verdade ao reagir frente à posição contrária, mas erram ao tentar consertá-la. O objetivismo acerta ao ressaltar a objetividade do estético, mas segue um caminho errado ao concebê-la como uma objetividade em si, à margem da relação com o homem. O subjetivismo, por sua vez, acerta ao assinalar o papel do sujeito, mas perde o rumo ao absolutizar este e desconhecer as qualidades objetivas que não se reduzem às naturais ou sensíveis de um objeto em si. Ambas as posições incorrem no mesmo erro: separar o que só existe em relação mútua e, uma vez separados os seus termos – sujeito e objeto –, concebê-los de um modo abstrato e absoluto.

Portanto, sujeito e objeto não só existem em geral em relação mútua, mas sim em uma relação histórica, concreta, o que impede falar de um e outro em termos gerais, abstratos, imutáveis. O caráter histórico-concreto dessa relação pode ser comprovado aduzindo-se simplesmente que nem sempre existiu, nem sempre se deu da mesma forma, pelo menos com a forma específica que alcança tal relação a partir dos tempos modernos. Não existia, certamente, com sua autonomia e peculiaridade nas sociedades pré-histórica, medieval ou pré-hispânica, embora nela ocorressem os objetos mágicos, religiosos ou míticos com os quais mantemos hoje uma relação estética. Esses objetos já existiam para os homens de seu tempo, enquanto satisfaziam determinadas necessidades e cumpriam as funções correspondentes – mágica, religiosa ou mítica –, mas não existiam esteticamente, ou seja, cumprindo uma função estética específica ou dominante. Os objetos de outros tempos com que hoje mantemos uma relação estética tinham certamente determinadas qualidades materiais ou físicas que, para os homens das sociedades correspondentes, se convertiam em propriedades mágicas, religiosas ou míticas, mas não em propriedades estéticas. Não que os homens dessas sociedades – caçadores pré-históricos, fiéis medievais ou adoradores astecas – estivessem cegos para elas. Só se está cego, em geral, para o que, podendo ser visto, não se vê. Mas, nos exemplos citados, o sentido da visão não estava formado ou constituído para poder ver, como objetos estéticos, a pintura mural, o altar da igreja ou a deusa de pedra. Como já tivemos ocasião de expor, para que o homem se situe ante certos objetos na relação estética adequada, exige-se todo um longo processo no tempo, no decorrer do qual vão se criando as condições necessárias para que surja e se desenvolva, com sua autonomia e especificidade, a relação estética.

Em capítulos anteriores já nos referimos a essas condições diversas: materiais, sociais e ideológicas. Por isso nos limitaremos agora a recordá-las muito esquematicamente. Condição fundamental é a atividade materiais, produtiva, do homem. Este, ao afirmar com seu trabalho o seu domínio sobre a natureza e a capacidade de imprimir aos materiais a forma adequada, produz assim objetos

que satisfaçam determinadas necessidades vitais e eleva sua capacidade de criar objetos que, por sua forma, já não cumprem funções imperiosas, vitais, mas também a função espiritual que chamamos estética. A característica fundamental do trabalho humano – imprimir a uma matéria a forma adequada a sua função – é mantida na prática estética. Aqui também se trata de dar forma a uma matéria sensível, só que neste caso se trata da forma necessária para que o objeto cumpra a função própria, específica, que chamamos estética. Com a particularidade de que essa produção não só elabora o objeto correspondente (estético), mas também o sujeito (estético) que se relaciona com ele (Marx).

FONTE: VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (1999, p. 174, 175 e 176).

Filme recomendado. Na medida do possível assista ao filme O Perfume, do romance homônimo do escritor Patrick Süskind, ambientado na França do século XVIII. Este filme narra história de um personagem que nasceu com uma deficiência: não exalava nenhum odor, isto é, não tinha cheiro. Em compensação o seu olfato era extremamente aguçado, o que lhe permitia identificar individualmente os aromas. Tornou-se um perfumista com a finalidade de encontrar o cheiro humano, que seria o perfume perfeito. O título promocional do filme é: *Perfume: A História de um assassino*.

RESUMO DO TÓPICO 3

O que se denomina pós-moderno não é nem um período histórico e nem uma espécie de "estado cultural", mas talvez, um desencontro entre duas racionalidades: a moderna e a contemporânea. A racionalidade moderna – desde Descartes até meados do século XX – anunciava a solução de uma série de problemas humanos, o que, em parte ocorreu, mas em parte não. A sociedade industrial especializou-se em racionalizar não somente os processos de produção e de administração da produção, mas também, em alguns casos, pretendeu transgredir estes limites racionalizando a própria ação política, tornando-a mera burocracia a reboque da iniciativa privada. Este excesso de racionalidade instrumental determinou distorções estéticas profundas, especialmente nas grandes cidades, onde a arquitetura privilegiou a funcionalidade em detrimento da vivência estética entre outras consequências sérias.

A negação deste estado de coisas encontrou nome na expressão de Lyotard: o pós-moderno, mas este termo destinava-se tão somente a pedir uma reavaliação dos princípios racionais da Modernidade aplicados à vida em geral. A partir deste termo a época moderna foi considerada antiquada, bem como a sua arte e "a pós-vanguarda, versão artística da pós-modernidade, derrama-se, com velocidade epidêmica, na pintura, na literatura, na música e na filosofia".

As invenções técnicas constituem resultado típico da aplicação da racionalidade moderna à pesquisa científica. O aparelho fotográfico é o protótipo de todos os aparelhos contemporâneos, porque ele aapresenta uma novidade em termos de produção de imagens: a imagem agora é um produto da técnica. A imagem técnica tem por base um programa aberto ao infinito. Os aparelhos contemporâneos têm como característica ontológica um programa que pode ser executado a fim de se apreender de um só golpe a realidade.

A fonografia, o rádio, a televisão e o computador estão de certa maneira presentes na origem do aparelho fotográfico, que apesar de aparentemente primitivo e simples, é algo extremamente complexo, exatamente por causa dessa sua característica de funcionar como um programa.

Estes aparelhos todos constituem a base técnica da cultura de massas ou da indústria cultural. Esta indústria se caracteriza, por sua vez, por produzir produtos estéticos de fácil consumo, apresentando forte carga ideológica que explora a emotividade ou a sensibilidade imediata das pessoas, especialmente no âmbito da publicidade e da diversão.

AUTOATIVIDADE

1 No que consiste a pós-modernidade?

2 Quais são as características principais do aparelho fotográfico?

3 Quais são as bases técnicas da indústria cultural?

4 O que a indústria cultural produz?

UNIDADE 3

ÉTICA E ESTÉTICA

OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM

A partir desta unidade você será capaz de:

- entender a definição introdutória dos termos que compõem o campo semântico da palavra Ética, a relação entre Ética e Estética, especialmente de Kant em diante;

- encontrar informações conceituais e descritivas sobre a Ética, desde os gregos até a modernidade;

- compreender os aspectos introdutórios das Éticas e das Estéticas dos seguintes autores: Immanuel Kant (1724-1804), Friedrich Schiller (1759-1805), Georg W. F. Hegel (1770-1831) e de Karl Marx (1818-1883);

- analisar as relações entre Ética, Estética, Política e Arte, da Modernidade até os nossos dias, situá-los historicamente, a partir de autores contemporâneos.

PLANO DE ESTUDOS

Esta Unidade está dividida em três tópicos. No início, você encontra uma introdução concisa do tópico que será estudado. No final de cada de cada um deles, você encontrará o seu respectivo resumo e algumas questões que, ao serem respondidas, reforçarão o aprendizado.

TÓPICO 1 – ASPECTOS GERAIS DA ÉTICA

TÓPICO 2 – ÉTICAS E ESTÉTICAS MODERNAS I

TÓPICO 3 – ÉTICAS E ESTÉTICAS MODERNAS II

TÓPICO 1

ASPECTOS GERAIS DA ÉTICA

1 INTRODUÇÃO

Neste tópico vou apresentar as definições das palavras que compõem o campo etimológico e semântico da Ética entendida como uma disciplina que estuda, historicamente, o comportamento e o agir humanos. Além disso, mostrarei, sempre a partir de uma bibliografia adequada, os diversos desenvolvimentos da ética desde o mundo antigo até o moderno, passando pela Ética dos gregos e dos romanos, dos cristãos medievais. Considerarei também a passagem das éticas anteriores às éticas modernas.

Para que este tema não fique fora de contexto farei uma aproximação dele com a história universal e, obviamente, sempre que possível com a Estética, pois este é o tema principal deste Caderno de Estudos. Tanto a Ética quanto a Estética podem ser estudadas isoladamente, pois são disciplinas filosóficas com objetos próprios, mas é muito mais produtivo do ponto de vista do entendimento do pensamento e do agir humanos, se elas forem estudadas em conjunto ou pelo menos, uma ao lado da outra.

A bibliografia utilizada apresenta distintas posições ideológicas e, na medida do possível, indico a filiação de cada autor a corrente de pensamento que lhe dá sustentação teórica. Esse procedimento, como você já deve ter observado, facilita o entendimento de certas questões, que se não forem localizadas histórica e ideologicamente, parecem soltas e sem conexão com a realidade. É, pois, em função disso que procuro fazer estas indicações para que você mesmo possa tirar as suas conclusões, afinal, é isso que importa.

Assim sendo, passo à definição dos termos e, depois ao desenvolvimento da Ética no Ocidente. A razão de escolher a perspectiva de abordar o desenvolvimento historicamente configurado ou determinado da Ética decorre da necessidade de manter um fio condutor para a discussão deste tema, do contrário, poderia, eventualmente, fazer julgamentos inconvenientes, pois o tema é amplo e complexo.

Mesmo assim, por necessidade didática, nos Tópicos 2 e 3, tratarei destas questões a partir de alguns autores, aqueles que em geral, podem ser considerados representativos da Modernidade, isto é, Kant, Schiller, Hegel e Marx. Existem outros igualmente importantes, mas Schiller e Hegel fazem parte da bibliografia indicada para este Caderno de Estudos. Como, porém, para poder explicar, pelo menos introdutoriamente o seu pensamento, torna-se necessária uma base, que está em Kant, e uma sequência, que está em Marx, julguei oportuno fazer

referência também a eles. Além do mais, outros livros indicados como o de Peter Bürger, denominado Teoria das Vanguardas, utiliza o método dialético de Hegel e Marx, mas principalmente de Marx, para sustentar as suas análises. Da mesma Maneira seria difícil entender algo sobre Jürgen Habermas; algo sobre Herbert Marcuse (discutido por Imaculada Kangussu), sem uma referência à Kant e à Marx, além de Schiller, Hegel e outros autores modernos e antigos. Da mesma maneira para entender o livro de Nadja Hermann, Ética e Estética: uma relação quase esquecida se faz necessário compreender um pouco da posição dos filósofos modernos citados, especialmente de Schiller. Esta é, pois a razão, de escrever o Tópico 1 de modo panorâmico e os Tópicos 2 e 3, de modo mais específico.

2 DEFINIÇÕES DOS TERMOS: ÉTICA, MORAL E HÁBITO

Em sentido amplo, conforme Vaz (1988, p, 11) o termo Ética diz respeito à "conduta humana individual e social", mas em seu sentido mais utilizado ele tem a ver com uma disciplina filosófica inventada por Aristóteles, no séc. IV a. C., para refletir sobre a conduta humana, especialmente na relação do cidadão grego com a cidade, *polis*, isto é, o que para nós hoje, é o País, o Estado. Mas, como o significado dos termos muda com o passar do tempo não somente em sentido semântico, mas também no seu uso histórico, é que farei uma espécie de inventário linguístico da palavra Ética, a fim de melhor precisar algumas das implicações de sua origem. E sendo assim explico primeiro as matrizes que dão origem à palavra *ethos*, de onde *ethike*, ética, tomando como referência o filósofo e teólogo brasileiro Henrique de Lima Vaz (1988, p, 12):

> O termo *ethos* é uma transliteração dos dois vocábulos gregos *ethos* (com *eta* inicial) e *ethos* (com *épsilon* inicial). É importante distinguir com exatidão os matizes peculiares a cada um desses termos. Por outro lado, se a eles acrescentarmos o vocábulo *hexis* [hábito] de raiz diferente, teremos definido um núcleo semântico a partir do qual será possível traçar as grandes linhas da Ética como ciência do *ethos*.

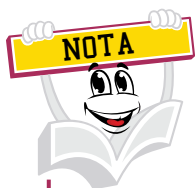
NOTA

A explicação original de Lima Vaz é mais ampla, detalhada e profunda. Utilizo aqui apenas o resumo necessário ao objetivo deste texto. Portanto, a leitura do original é aconselhável.

Antes de explicar os conceitos anunciados quero lembrar que a origem da palavra ética, é grega e ela tem vários significados, sendo que um deles define o modo de vida grego como sendo um povo diferente do modo de vida de outros povos. Para os gregos os outros povos eram considerados bárbaros, isto é que possuíam costumes diferentes e línguas incompreensíveis. O adjetivo bárbaro não tem, inicialmente, a conotação de rudeza, falta de cultura ou mesmo a total ausência de humanidade. Os gregos consideravam-se como sendo animais racionais e políticos, ou seja, seres capazes de autoadministração. Para os gregos, portanto, conforme Aristóteles (1985, p, 15, 1253 a) as definições de "animal político e animal racional" são definições particulares, específicas para os gregos, posteriormente estendidas à humanidade em parte pelo cristianismo e em parte no alvorecer das democracias Modernas. Embora Heródoto e o próprio Aristóteles nutrissem simpatia por alguns dos povos estrangeiros isso não significava que fossem considerados políticos e racionais, somente sociais, pois é da natureza humana ser social, isto é, fundar cidades, organizar-se e viver em comunidades. O *ethos*, o modo de ser dos gregos, é constituído pela ação em busca do aperfeiçoamento do Estado (*polis*) o que se pode perceber já a partir da etimologia dos termos que estão na base semântica das palavras ética, moral e hábito. Porém, não podemos nos iludir, pois entre os gregos, como também entre os romanos e outros povos antigos, havia uma rígida estratificação social, sendo a escravidão e o campesinato pobre a sua base produtiva e de serviços.

O primeiro termo, grafado com a letra grega *eta* (η) inicial, indica o lugar onde o homem mora, ou seja, nessa acepção designa o substrato sobre o qual algo se assenta. Conforme Vaz (1988, p. 12-13), "o *ethos* é a casa do homem. O homem habita sobre a terra acolhendo-se ao recesso seguro do *ethos*". É a indicação, do lugar onde se vive de maneira "permanente e habitual", o "de um abrigo protetor". É isso que constitui, ainda conforme Lima Vaz (1988, p, 12-13) a "raiz semântica que dá origem à significação do *ethos* como costume, algo durável, estilo de vida e ação". Ou seja, aquilo que os gregos diziam de si mesmos por intermédio de seus pensadores era, de certo modo, aquilo que eles expressavam no seu falar e no seu agir. Mas este falar e agir, específico de um povo, dava-se no lugar também específico a Grécia. Leia a seguir o que isso implica, conforme Lima Vaz, (1988, p. 13).

> A metáfora da morada e do abrigo indica justamente que, a partir do *ethos*, o espaço do mundo torna-se habitável para o homem. O domínio da *physis* ou o reino da necessidade é rompido pela abertura do espaço humano do *ethos* no qual irão estabelecer-se os costumes, os hábitos, as normas e os interditos, os valores e as ações. Por conseguinte, o espaço do *ethos* enquanto espaço humano, não é dado ao homem, mas por ele construído ou incessantemente reconstruído. Nunca a casa do *ethos* está pronta e acabada para o homem e esse seu essencial inacabamento é o signo de uma presença a um tempo próxima e infinitamente distante, e que Platão designou como a presença exigente do Bem, que está além de todo ser ou para além do que se mostra acabado e completo.

NOTA

Existem algumas divergências na acentuação das palavras gregas, por isso, nas citações utilizo a grafia original. Em rigor ethos com épsilon se pronuncia com é aberto – éthos – e ethos com eta, com ê fechado, ou seja, êthos.

Em outras palavras: os costumes e as normas éticas e morais que ao serem instituídos instituem o modo de ser de um determinado lugar não foram dados por alguém de fora daquele lugar ou de fora do mundo, mas foram inventados e reinventados pelos habitantes daquele lugar. Esta é a causa da sua incompletude. A palavra *physis*, significa em geral, a natureza das coisas, causa das nossas necessidades humanas. Ou seja, a natureza humana implica necessidades biológicas e, consequentemente, psíquicas. São os costumes estabelecidos num lugar determinado, que reorganiza as necessidades ao construir a casa, ao estabelecer normas de convívio social, ao estabelecer princípios de organização administrativa e de mútuo cuidado humano. A ideia de bem que é também, em termos, concordante com a ideia de belo não é, contudo, uma entidade como algo divino, é uma espécie de elaboração metafísica, um conceito, que define o bem como um absoluto para que ele possa, por exemplo, servir de critério de justiça. Não é, portanto, uma divindade.

UNI

Atenção! Não se trata apenas de sutilezas linguísticas. Essas aparentes pequenas modificações podem ser estranhas para nós, mas na língua grega clássica elas têm relevância semântica bem definida.

Esta foi a explicação da palavra *ethos* quando ela inicia com a letra *eta*. A seguir, ainda de acordo com o texto de Vaz, explicito os sentidos de *ethos* com *épsilon* (ε) e de *hexis*. Em princípio, parece que não há muita diferença entre *ethos* com *eta* e com *épsilon*, pois *ethos* com épsilon, conforme Vaz (1988, p, 14) "diz respeito ao comportamento que resulta de um constante repetir-se dos mesmos atos". Posto que na primeira definição já se encontre presente uma relação entre *ethos* e costume, e o costume é o ato que se repete, ele indica justamente a formação de um costume ou de um hábito. Aqui, porém, trata-se de um constante repetir-se dos mesmos atos, mas não no sentido de que seja necessária a sua repetição, como explica (VAZ, 1988, p, 14): "É, portanto, o que ocorre frequentemente ou quase sempre, mas não sempre, nem em virtude de uma necessidade natural". Não se trata de uma exigência da natureza, no sentido de uma necessidade natural como se ela fosse exterior ao humano, mas

de uma ação humana. Em decorrência disto é preciso fazer a diferenciação entre o habitual e o natural, aliás, hábito e natureza são coisas opostas muito embora o hábito se pareça com uma segunda natureza. Natureza nesse sentido é aquilo que é necessário como comer, excretar, ter relações sexuais, dormir, respirar e que, são inerentes ao humano. Algumas dessas necessidades podem ser controladas, como as necessidades sexuais, outras não, pois não há como parar de respirar ou de comer sem morrer. Temos o que segue, conforme Vaz (1988, p, 14): "O *ethos*, nesse caso, denota uma constância no agir que se contrapõe ao impulso do desejo", ou seja, nesse sentido o *ethos* tende a ser um hábito que controla os desejos e os impulsos. A explicação que segue também foi retirada de Vaz (1988, p, 14).

> Mas, se o *ethos* (com épsilon) designa o processo genético do hábito ou da disposição habitual para agir de certa maneira, o termo dessa gênese do *ethos* – sua forma acabada e seu fruto – é designado pelo termo *hexis*, que significa o hábito como possessão estável, como princípio máximo de uma ação posta sob o senhorio do agente e que exprime a sua autarquia, o seu domínio de si mesmo, o seu bem.

O hábito, portanto, se constitui numa capacidade de o sujeito administrar a si mesmo, é a posse do autocontrole para agir de acordo com os costumes, num lugar determinado, o que não anula ou pelo menos não deve anular a natureza humana. Este tipo de hábito não é algo determinado pela natureza, não se constituindo, pois, numa espécie de determinismo, mas num modo de ser de acordo com os costumes estabelecidos. Isso também não quer dizer que os sujeitos detentores de um hábito cultural não possam criticá-lo, muito pelo contrário, e é exatamente por causa da possibilidade da crítica, que sempre quer deixar a casa arrumada, que não se trata de determinismo social ou natural. Em verdade, quando aludimos à administração de si mesmo, em termos gregos, estamos nos referindo à vida na cidade, *polis*, de onde vem o termo político.

Assim sendo, política é, consequentemente, a maneira pela qual as pessoas administram o lugar onde vivem e como se pode notar a constituição do *ethos* de um povo depende do seu agir político, pois se trata de administrar a si mesmo e à cidade em relação com os outros cidadãos, a partir do hábito que mantém constante vigilância sobre os impulsos. Obviamente não se trata apenas do controle dos impulsos, mas da ação organizada e planejada que visa ao bem comum e individual num lugar determinado, que visa a um equilíbrio nas ações entre o privado e o público, entre o cidadão e o Estado, em termos contemporâneos.

Falta ainda a definição do termo moral, que deixei por último porque ele vem do latim e não do grego. Apresento, portanto, a origem e o significado do termo moral, ainda apoiado em Vaz (1988, p. 14): "O vocábulo *moral*, tradução do latim *moralis*, apresenta uma evolução semântica análoga à do termo ética. Etimologicamente a raiz de *moralis* é *mos* (*mores*) que corresponde ao grego *ethos*".

Desde a época clássica, no entanto, o uso de *moral* se confunde muitas vezes com *ethike*, isto é, ética. Trata-se, pois, de palavras que desde muito tempo estão coimplicadas, imbricadas em seu uso. Não se nota, assim, diferença significativa entre os termos ética e moral e ambos, pois conforme Vaz (1988,

p. 14) "designam fundamentalmente o mesmo objeto, a saber, seja o costume socialmente considerado, seja o hábito do indivíduo agir segundo o costume estabelecido e legitimado pela sociedade". E eu acrescento: bem como o hábito de fazer a crítica do estabelecido.

Mesmo assim, houve uma separação de uso desses termos, sendo que ética se utiliza mais para designar o conjunto dos costumes sociais estabelecidos, e moral para a atitude do indivíduo em relação a estas normas. Ética significa ainda a disciplina filosófica que estuda o conjunto de noções que se encontram sob as denominações de ética, moral e mesmo da deontologia.

NOTA

Deontologia significa basicamente o "tratado dos deveres", que estuda a sua aplicação às condutas profissionais, ou seja, da chamada ética profissional, o que implica também a sua efetiva aplicação.

Resumo da questão. A palavra grega *ethike* traduzida para a língua portuguesa vai dar origem ao termo ética. A ética, como disciplina filosófica estuda, em tese, o conjunto do pensar e do agir moral dos seres humanos que se autoadministram, isto é, dos políticos na qualidade de cidadãos, por exemplo. Político é todo o indivíduo quer queira ou não, é quase que uma determinação. Pois quando alguém decide não agir politicamente esta sua ação já é política, pois implica uma tomada de decisão que tem consequências políticas. Ele abre mão de seus direitos e deixa que os outros decidam por si.

A origem do termo *ethike* está contida nos termos *ethos* com as letras gregas iniciais *épsilon* (ε) e *eta* (η). A palavra hábito *héxis* que significa hábito, é como que o reforço cultural dos costumes de um determinado lugar, mas não é uma necessidade determinística. Agora você está em condições de entender o que significava para os filósofos gregos ser racional e político, ou seja, ser capaz de pensar e organizar os próprios costumes e transformá-los numa espécie de segunda natureza pela prática, pela *hexis*, ou seja, pelo hábito.

NOTA

A palavra grega kósmos também é polissêmica, isto é, possui alguns significados semânticos diferentes deste a sua origem. Eu a emprego aqui com o significado dado por Spinelli (2006, p, 42): "De todos os sentidos que a palavra kósmos sugere, o mais amplo é o que designa o arranjo da totalidade das coisas que existem e, portanto o todo cósmico do Universo".

Aqui aparece o primeiro salto de qualidade relativamente à prática e ao pensamento dos poetas, dos sofistas, dos sábios, dos religiosos gregos. Estes pensadores pioneiros citados tomavam a ordem do mundo, o *kósmos*, ordem que eles julgavam ser bela, e a propunham como modelo exemplar de toda ação e de toda arte humanas. Ou seja, a sua ética derivava de uma estética: da percepção da ordem do mundo como sendo bela. O salto de qualidade está em descobrir e de explicar que os seres humanos têm a capacidade racional de pensar sobre o seu agir. E mesmo que se tome o belo decorrente da ordem do mundo (*kósmos*) não se tratará mais de uma simples imitação da ordem bela da natureza como era percebida, mas de explicar porque razão esta ordem era bela. Aristóteles fez isto com maestria ao estudar os postulados filosóficos de seus antecessores. O salto de qualidade se encontra, consequentemente, na Filosofia, pois os filósofos descobriram que o cérebro existe e que a sua finalidade é a de pensar. Assim, segundo explica Spinelli, aquele salto de qualidade deveu-se aos filósofos, não somente aos políticos gregos. Cito Spinelli (2006, p, 11):

> O desenvolvimento histórico da filosofia grega coincide com o esplendor da própria Grécia. Foram, com efeito, os filósofos, e não os políticos, que fizeram da Grécia uma nação. Aqueles contribuíram para a expansão da cultura, para a universalização e o aprimoramento da língua grega e das instituições democráticas. Ao mito eles sobrepuseram o lógos, à tirania, o governo das leis, aos antigos costumes, um novo *êthos* aglutinador e pacificador da vida cívica, se bem que nunca houve paz no mundo grego, e tampouco na filosofia. Nos dois casos o conflito sempre foi a regra.

Isto não quer dizer que os políticos, em sentido estrito, não tiveram participação no desenvolvimento da Grécia, pois como expliquei acima, todos são políticos. Mas, somente quando o pensamento se livrou, em tese, da imitação estética da natureza é que ele avançou significativamente e isto fez da Grécia um povo. Romper com a imitação estética é a causa pela qual os poetas foram expulsos da *República* ideal, de Platão. Isso não significa também, desqualificar a estética, mas estudá-la para que ela integre a totalidade do saber humano e não seja apenas um espelho da natureza, como a encontramos no Mito de Narciso, que morre ao contemplar-se, mas isso não quer dizer que o belo não exista e nem que o Mito de Narciso não seja belo, mas permanecer na perene contemplação de si mesmo, sem pensar, leva a inanição. É aqui que a ética e a estética se encontram.

O fundamento desta relação entre ética e estética se encontra numa descoberta que os primeiros filósofos fizeram: “a de que o cérebro existe e é capaz de pensar-se a si mesmo”, como explica Spinelli (2006, p, 14). A partir dela e a partir também de múltiplos eventos e injunções culturais e étnicos, entre o fim do período Micênico e a época clássica grega, o homem grego quer encontrar o princípio daquilo que o torna humano a fim de explicar o seu próprio agir. Este princípio passou a ser considerado belo a partir da demonstração racional de sua validade enquanto princípio, ou seja, a beleza da racionalidade humana capaz de ver as coisas além da mera aparência física delas é como se fosse a presentificação da beleza do *kósmos*. Para explicar a complexidade e a profundidade desta descoberta, novamente recorro a Spinelli (2006, p, 14):

> Há, todavia, uma grande razão que fez dos gregos um povo extraordinário, distinto dos demais: por um lado, eles descobriram que o cérebro humano era capaz de pensar a si mesmo; por outro, levaram a sério esta descoberta. Instituíram como máxima de todas as máximas que o homem jamais poderia aspirar a ser um deus, mas ter coragem de ser homem: de edificar por si mesmo e por seus próprios meios a sua humanidade. Imbuídos desse objetivo, logo chegaram à conclusão de que, antes de tudo, era preciso que cada um se dedicasse ao conhecimento de si mesmo, de seus limites e de suas possibilidades, que despertasse dentro de si o soberano adormecido – o próprio cérebro –, e que, por suposto o exercitassem. Foi pensando assim que [eles] inventaram o maior de todos os impasses, qual seja, o de que a exigência do exercício de pensar era proporcional à necessidade de educar o pensamento. Sem a prática do exercício racional não haveria prosperidade humana ou do humano: nem discernimento e nem soberania. Estaríamos fadados a ser escravos dos deuses, de nossos medos e de nossas impulsões, e assim seríamos levados a cultuar os enigmas e os mistérios.

Como você percebe, trata-se de algo que vai muito além de uma discussão sobre ações ou concepções banais de mundo. Trata-se de revelar pela própria atividade intelectual aquilo que é possível compreender ser recorrer aos deuses, aos magos, aos sacerdotes e aos adivinhos tradicionais. A partir de então, a humanidade do humano passou a depender do livre pensar, e isto é belo. Trata-se de uma livre decisão moral, portanto, ética. A discussão sobre as ações morais, sobre a maneira de se agir foi um dos pontos culminantes da Ética de Aristóteles. Acho que fica claro, igualmente, porque os gregos da época clássica se autodenominavam de animais racionais e políticos.

Este entendimento de que a racionalidade é a capacidade de o cérebro pensar por si próprio e a si mesmo vai encontrar dificuldades durante alguns períodos da história do pensamento humano. Um destes períodos é o que denominamos de Idade Média. Especialmente com o advento do cristianismo esta noção de autonomia do intelecto foi, em tese, questionada. Os fundadores do cristianismo partindo da convicção grega de que os homens não devem pretender serem deuses, os colocam como dependentes de um único deus, o deus hebraico-cristão. Esta inversão criou muitas dificuldades para o livre desenvolvimento da razão especialmente no quesito relativo à descoberta de verdades. Os primeiros filósofos não queriam igualar-se aos deuses porque sabiam que o seu conhecimento era limitado. Os medievais, de modo geral, entenderam que o seu deus era o fundamento de toda a verdade, portanto, os medievais passaram a conhecer a verdade por revelação e não mais pela pesquisa científica e filosófica.

Evidentemente isso não acontece de uma hora para outra. Depois da morte de Aristóteles e de uma série de eventos históricos adversos a grande filosofia especulativa entra em decadência. Continuam a existir grandes pensadores, mas nenhum deles com o grau de perspicácia de Sócrates, Platão e de Aristóteles. Houve muitos outros, mas cito apenas estes três porque o assunto aqui não é História da Filosofia. Depois deles tivemos as correntes filosóficas denominadas de Epicurismo (escola fundada por Epicuro 341-271 ou 270 a. C.) e de Estoicismo, esta última fundada por Zenão de Cítio [ou Cício], no século III, a. C. Estas escolas compõem-se de linhas de pensamento mais ecléticas e populares, embora tenham alguns pressupostos filosóficos sistemáticos. São, contudo, mais maneiras de viver do que um pensamento sistemático, organizado no sentido de se descobrir o que ainda não se conhece, no sentido de ciência. É a partir delas que o pensamento

se torna mais próximos das religiões do que distante delas. O Epicurismo, no entanto, teve êxito como doutrina filosófica. O Cristianismo fará o resto como explica Spinelli (2002, p, 59-60):

> Mas, se com o êxito do Epicurismo houve um notável enfraquecimento do pensamento especulativo, com a ascensão do Cristianismo, o pensar segundo a razão acabou se transformando numa atividade (a) como se fosse uma violação ou uma loucura: "estais mortos com Cristo para os elementos deste mundo" (...). "Cuidado para que ninguém vos cative com as artimanhas da Filosofia, segundo a tradição dos homens, segundo os elementos do mundo" (...). "Porque está escrito Destruirei a sabedoria dos sábios... Porventura não dispôs Deus como loucura a sabedoria deste mundo?"; (b) como uma atividade desnecessária: "É Cristo que nós anunciamos (...) instruindo todo homem em toda sabedoria...". Porque "o amor de Cristo excede todo conhecimento"; porque "nele fostes enriquecidos com todos os dons, com os da palavra e os da ciência". Mas se ainda "alguém de vós necessita de sabedoria, peça-a a Deus... e ser-lhe-á dada. Mas peça com fé, sem nada hesitar".

Trata-se, pois de um retrocesso epistemológico, ético, moral e estético. Epistemológico porque a razão deixou de ser fonte de saber, ético e moral, porque o homem deixa de ter autonomia no agir e fica restrito, conforme Agostinho de Hipona, ao livre arbítrio, mas tão somente para escolher entre o Bem que é a fé no Cristianismo e o Mal que é o livre pensar racionalmente. Retrocesso estético porque a beleza não será mais produto da *téchnê* e da *poiesis* humanas, mas uma dádiva de um deus e que se manifesta essencialmente na natureza, como prova de sua existência. Para concluir este item, cito mais um trecho de Spinelli (2002, p, 60):

> A fé, a partir do Cristianismo, tornou-se o pressuposto, e também o instrumento, ou meio de aquisição de toda a "ciência"; "conhecer a verdade", passou a significar adesão aos princípios do Cristianismo. Aderir a Cristo significava fazer-se cumpridor de seus preceitos. Porque Cristo, segundo São João, é o "caminho da verdade".

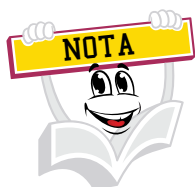
NOTA

Spinelli cita documentadamente, por transliteração, as várias passagens entre aspas. Não transcrevi nestas duas últimas citações a transliteração das citações feitas por Spinelli das fontes gregas para não truncar exageradamente a leitura. Mas, elas se encontram para consulta no livro citado. Quem tiver interesse poderá, obviamente, conferi-las.

Este resumo do modo de ser do pensamento da Idade Média, mais precisamente do início do Cristianismo é suficiente para a necessidade de exposição do assunto neste *Caderno de Estudos*. A racionalidade voltará a ser efetiva mais tarde, a partir de Descartes e de outros pensadores, do início da Idade Moderna. Deste assunto me ocuparei no Tópico 2, destacando as éticas e as estéticas de Kant, Hegel, Schiller e de Marx.

3 ÉTICA ANTIGA OU GRECO-ROMANA

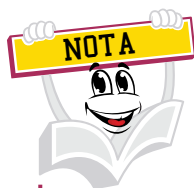
Conforme Vaz (1988, p, 13), pode-se dizer, em verdade, que a incompletude da casa do *ethos* já fora percebida, mesmo que intuitivamente, por alguns dos filósofos pré-socráticos, especialmente por Heráclito de Éfeso (540-480 a. C.). A tentativa de solução para o problema apresentada por aquele pensador continha a sugestão da existência, no mundo ordenado (*kósmos*), de uma palavra universal portadora do equilíbrio entre forças, sempre opostas entre si e, lutando umas contra as outras, permanentemente. Num dos poucos fragmentos da possível obra de Heráclito que chegaram até nós isso fica evidente, conforme Souza (1985, p, 79, frg. 08): "Heráclito (dizendo que) o contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia".

NOTA

Este fragmento foi retirado do texto Ética a Nicômaco, de Aristóteles, VIII, 2. 1155 b 4. As citações de Heráclito são de seus fragmentos reunidos em doxografias de vários autores. Por isso utilizo a abreviatura "frg". Doxografia é a opinião escrita de um autor sobre o outro, que serve como recuperação do pensamento do primeiro autor do qual nada ou muito pouco se tem por escrito.

Porém, a referida harmonia é como que determinada pela ação da palavra portadora do equilíbrio: o *logos*. Trata-se de algo de difícil percepção e a maioria dos homens vive na mais completa ignorância em relação ao *logos,* ou melhor, da palavra. Noutro fragmento de Heráclito lê-se o que segue a esse respeito, conforme Souza (1985, p, 79):

> Deste logos sendo sempre os homens se tornam descompassados quer antes de ouvir quer tão logo tenham ouvido; pois, tornando-se todas (as coisas) segundo esse logos, a inexperientes se assemelham embora se experimentando em palavras e ações tais que eu discorro segundo (a) natureza distinguindo cada (coisa) e explicando como se comporta. Aos outros homens escapa quanto fazem despertos, tal como esquecem quanto fazem dormindo. (Frg. extraído de Sexto Empírico, *Contra os Matemáticos*, VII, 132).

Assim fica evidente a falta da qual o homem padece: ele não compreende o que organiza a sua morada, o seu *ethos*, o seu lugar de viver e agir, por isso a importância do seguinte fragmento, conforme Vaz (1988, DK, 22, p. 13): "o *ethos* é o gênio protetor do homem". No entanto, esse *logos*, apesar de não ser entendido pela maioria, torna-se a possibilidade de esclarecimento quanto à sua morada e ao seu agir, conforme explica Vaz (1988, p, 13): "É, pois, no espaço do *ethos* que o *logos* se torna compreensão e expressão do ser do homem como exigência radical de dever ser ou do bem". Ou seja: os homens podem não ter lá muita consciência de seus atos porque dormem de olhos abertos; precisam de certa maneira ser guiados pelo *logos* que, ao dar equilíbrio às forças contrárias em luta, os coloca na direção da Ética. Na medida em que o *logos* é compreendido eles se tornam cientes dela e essa compreensão se torna "um saber racional do *ethos*".

NOTA

Na citação de Lima Vaz acima, aparecem as letras D e K e o número 22. Trata-se do fragmento 22, conforme a organização de Diel e Kranz dos fragmentos de Heráclito, pois vários são os autores que organizaram doxografias sobre pensadores pré-socráticos.

Ainda de acordo com Vaz (1988, p. 13, n. 11), a preocupação de Heráclito configura "uma crítica à figura mítica do [deus] Destino que pesa sobre a ação humana". Isso pode parecer contraditório, pois conforme anotei acima, o *logos* ao colocar o homem na direção da Ética, poderia estar simplesmente substituindo a ideia de Destino como uma divindade que impõem as normas da existência e de duração da vida dos *comedores de pão*, isto é, dos humanos, conforme a mitologia antiga. Não é isso que ocorre, porque o Logos ao qual Heráclito se refere é a palavra racional, refletida, pensada que visa a orientar a ação; é a palavra "profana" que se opõe à palavra mítica, sagrada. Assim sendo, apesar da aparência de contradição, há de fato, um avanço rumo à reflexão sobre o agir humano, sobre a sua *práxis*, em oposição à ideia de existência de um destino pré-determinador das ações humanas.

UNI

Comedores de pão? É. Os humanos são considerados na Mitologia Grega de comedores de pão, por oposição aos deuses que se alimentam de néctar e de ambrosia, isto é, de especiarias divinas. O nome da ambrosia contemporânea deve ter se originado do nome do manjar preferido dos deuses gregos, que na verdade era um conjunto de pratos saborosos e não essa bomba calórica de leite cozido com açúcar e canela.

Porém, se Heráclito e mesmo outros pensadores pré-socráticos tiveram uma espécie de pré-compreensão do ethos, é com Sócrates que ocorre a primeira definição mais próxima de uma Ética, no sentido de uma definição racional do agir humano. Um dos passos mais importantes na direção da compreensão do agir ético é dado, pois, por Sócrates, mestre de boa parte da juventude ateniense e especialmente de Platão. Para muitos pensadores, Sócrates teria sido o primeiro filósofo consciente das questões relativas à moral e à ética. Chega-se a essa conclusão pelo fato de ele ter organizado o pensamento grego sobre o assunto ao propor claramente a ideia de conceito, aplicando-a a definição da ética. Mais tarde, Aristóteles, depois de compor o seu *organon*, isto é, um conjunto de obras denominadas, posteriormente de lógica, irá tratar da Ética como um capítulo da Política e dar-lhe uma argumentação mais sistemática.

A descoberta daquilo a que chamamos de "conceito" pode também parecer estranha para nós, hoje, uma vez que trabalhamos com os mais diversos conceitos todos os dias e sequer podemos imaginar que há aproximadamente dois mil e quinhentos anos, na época clássica grega, a sua descoberta fosse uma novidade revolucionária para o pensamento teórico, tanto filosófico quanto científico. Mas é preciso considerar ainda que o pensamento teórico, como nós o conhecemos, começa justamente com a descoberta do conceito.

A descoberta de Sócrates consiste no seguinte. Ao observar o que os geômetras faziam na sua ciência teve a ideia de aplicar o seu método (da geometria) ao estudo dos problemas morais. De acordo com o padre e filósofo jesuíta Manuel Garcia Morente (1964, p. 86): "os geômetras reduzem as múltiplas formas sensíveis, visíveis, dos objetos a um repertório pouco numeroso de formas elementares que chamam de 'figuras'". O ponto de partida dos geômetras é a observação da natureza, do mundo físico em geral e nessa observação eles constatam que ele é composto de infinitas formas geométricas reais, particulares, uma diferente da outra, por isso, trabalhar com elas é prática e mesmo absolutamente impossível, porque sendo infinitas em termos de forma e quantidade, não existe como mensurá-las. Pense somente nas quantidades de folhas triangulares existentes nas árvores. Agora multiplique isso pelas demais formas da natureza física. Trata-se algo realmente imensurável, impossível de medir. Por isso, conforme Morente (1964, p. 86):

> Os geômetras apagam, por assim dizer, as formas complicadíssimas da realidade sensível e analisam essas formas e as reduzem a polígonos, triângulos, quadriláteros, quadrados, círculos, elipses; num certo número reduzido de formas e figuras elementares. E então se propõem, de cada uma dessas formas ou figuras elementares, como se diz em grego, "dar a razão", dar a razão delas, explicá-las, dizer o que são, dar a sua definição; uma definição que compreenda a sua gênese e, ao mesmo tempo, as propriedades de cada uma dessas figuras.

Ao tomar emprestado dos geômetras esse modelo e aplicá-lo ao mundo moral, Sócrates pretendeu simplificar as coisas, torná-las pensáveis em termos abstratos, pois assim como no mundo físico, no mundo moral existe uma quantidade imensurável de ocorrências impossíveis de serem abordadas, estudadas e compreendidas sem um método adequado. Para definirmos o comportamento de uma única pessoa em particular, necessitaríamos de várias pessoas e quem acompanharia as primeiras? Conforme Morente (1964, p, 86): "No mundo moral há uma quantidade de ações, propósitos, resoluções e modos de conduta que se apresentam ao homem". Sócrates, no entanto, as reduziu a uma quantidade limitada de padrões comportamentais e as chamou de virtudes (do grego *aretê*), como "a justiça, a moderação, a temperança, a coragem". O passo seguinte consistiu em dizer "o que é a justiça, a moderação, a temperança e a coragem".

Você percebeu a diferença?

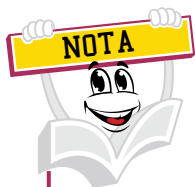
E tem mais. Sócrates fazia uma perguntinha considerada quase incompreensível na época. A particularidade da questão está na pergunta "o que é?", pois, por ser uma novidade cultural sem precedentes, devido ao fato de ela estar profundamente vinculada à própria modificação do pensamento grego na sua passagem da cultural oral para a escrita, ou do mítico ao racional, como consta da maioria das histórias da filosofia, ela costuma causar um profundo desconforto nos interlocutores de Sócrates que ficavam sem saber o que dizer, visto que o hábito cultural lhes ordenava que recitassem os poetas, pois eles eram o modelo de educação e veículo de transmissão das regras éticas e morais vigentes, mas a ninguém ocorria pensar no que estava dizendo. Positivamente esta era de fato a intenção da pergunta socrática, fazer as pessoas pensarem antes que viessem a recitar automaticamente um poema que contivesse algum ensinamento moral. Dessa maneira, a resposta à pergunta "o que é?" significava para Sócrates e, posteriormente para Platão, dar a razão de alguma coisa, explicá-la e não apenas repeti-la conforme a maioria das pessoas fazia como numa ladainha.

Preste atenção à explicação dada por Morente (1964, p, 87): "Ora: *o que é*? significava para estes gregos 'dar a razão disso', encontrar a razão que o explique, encontrar a fórmula racional que o abranja completamente, sem deixar fresta alguma. E a essa razão que o explica, a essa fórmula racional denominaram com a palavra grega *logos*". Sócrates, portanto, assim como os geômetras dão a razão de alguma figura, ele procura dar a razão, *o logos*, da justiça, por exemplo. A tarefa de Sócrates é, consequentemente, descobrir *o logos* das ações morais em vez de pura e simplesmente aceitar e acatar as normas e costumes estabelecidos pela tradição mítica e poética.

Este *logos*, por isso mesmo, é aquilo a que hoje denominamos **conceito**, como explica Morente (1964, p, 87): "Quando Sócrates pede o *logos*, quando pede que indiquem qual é o *logos* da justiça, que é a justiça, o que ele pede é o conceito de justiça". O *logos* é a abstração conceitual demonstrada de alguma coisa, por isso Platão dirá que aquilo que é não muda porque é, pois o *logos* de um triângulo, não foi um círculo ontem e nem poderá ser um quadrado amanhã. O *logos* do triângulo é, nesse sentido, eterno. Uma vez historicamente compreendido, ele é, não tem devir, não foi e nem será. O *logos* de um triângulo é, consequentemente, o seu ser, aquilo que não muda e não se perde na variedade infinita das formas particulares; ele é um universal que subsume, ou seja, que contém nele todos os particulares: é a ideia da coisa, a forma enquanto tal. A isso que Platão chama de Ideias ou Formas reais das coisas empíricas que são as suas cópias. As Ideais ou Formas **não são**, portanto, como muitos afirmam entidades reais, elas são conceitos, reduções da multiplicidade empírica.

A partir desse ponto, munido deste método, a filosofia grega teve condições de investigar as questões éticas e morais, de perguntar pela infinita variedade das ações humanas e de reuni-las em alguns conceitos elementares para, por exemplo, estabelecer um conceito, um critério de justiça, a fim de que se pudesse saber quem era justo ou injusto diante de algum ato praticado. É nesse sentido Sócrates seria realmente o fundador do estudo da Ética.

Gostaria de chamar a atenção para dois pontos já abordados, mas que precisam ser mais bem esclarecidos. O primeiro deles é a proposta de Sócrates de aplicar ao estudo do comportamento humano o método dos geômetras; o segundo é o conteúdo a ser estudado por intermédio desse método. Muitos autores já explicaram que não existe método sem conteúdo, o que é certo, mas sem a definição de um método de investigação não se chega a lugar algum e isso é válido para todo e qualquer campo do conhecimento, científico ou filosófico. Estou fazendo esta distinção porque, ao se abordar os problemas éticos e morais, de uma maneira geral se pensa que os filósofos querem ensinar a alguém certos hábitos de comportamento. Em tese é equivocado assim pensar no estudo desse assunto, pois, ao partir de um método para melhor definir o conteúdo a ser estudado, o ponto de chegada será a análise crítica e criteriosa dos costumes (*ethos*) humanos historicamente estabelecidos para que os filósofos e outros pensadores possam discutir, por exemplo, as atitudes contemporâneas. Isso implica compreender o que se fez e se faz e não dizer o que se deve fazer. É a partir dessa perspectiva que farei a seguir, uma rápida análise, da passagem da Ética antiga para a Moderna e, posteriormente, para a Contemporânea, quando incluirei novamente as questões estéticas que é o objetivo principal deste *Caderno de Estudos*.

NOTA

Escrevi acima que em tese é equivocado atribuir um caráter moralista ao estudo da Ética porque as éticas também podem ser normativas, não somente descritivas.

De acordo com Vaz (1999, p. 15), “existe hoje uma tendência de atribuir matizes diferentes a Ética e a Moral para designar o estudo do agir humano social e individual”. O referido procedimento seria decorrente “do crescente teor de complexidade da sociedade moderna e, nela, da emergência do indivíduo, pensado originariamente em confronto com o social”. Ocorre que no mundo antigo, especialmente na Grécia, não havia essa separação entre indivíduo e sociedade, pois o modo de ser daquele povo exigia uma reciprocidade de ação entre o indivíduo e a sociedade. Pode-se dizer que no período arcaico, no qual predominava o modo tribal de organização, não havia indivíduo, pois sobre ele predominava a exigência tribal, o que praticamente impedia a emergência de individualidades. É por isso que, por exemplo, em Aristóteles, não há, conforme Vaz (1999: p. 15), “solução de continuidade na passagem da Ética individual à Ética política, ambas designadas sob o nome genérico de *politike*, ou ciência política”.

É preciso notar que, desde a fundação da disciplina filosófica denominada Ética, nos séculos V e IV a. C., até o início da filosofia moderna, séc. XV e XVI d. C., se passaram mais de dois mil anos. Nesse longo intervalo de tempo, houve várias éticas, destacando-se as de Sócrates, Platão e Aristóteles, fundadoras de tais estudos no período helênico da cultura grega e, posteriormente, no período helenístico,

as dos Estoicos, de Epicuro, dos Cínicos, dos Céticos, dos Romanos do início do Império. No auge do Império Romano, aquelas mesmas éticas foram redefinidas, adaptadas ao espírito romano. A partir daí constitui-se o Direito Romano, herdado dos gregos e do qual o nosso Direito contemporâneo é, por sua vez, herdeiro de seus princípios doutrinários e dogmáticos. Mais uma vez é preciso prestar atenção. O Direito Romano era o direito para os romanos, porque os povos submetidos pelo império viviam na condição de tributários. No entanto, a forma de proposição dessas éticas continuou sendo a de Sócrates e Aristóteles, especialmente, isto é, o método de seu estudo continuou e continua grego até hoje.

NOTA

O período denominado Helenístico inicia a partir da tomada da Grécia por Filipe da Macedônia em 338 a. C. e estende-se até o início do Império Romano, por volta de 30 a. C.

Para concluir quero chamar a sua atenção para um dado muito importante que talvez tenha ficado um tanto obscurecido após toda a explicação dada: a invenção de uma disciplina filosófica denominada Ética. Esta disciplina tem a finalidade **de perguntar criticamente pelos costumes e pelos hábitos humanos em qualquer tempo e lugar**. Ela também tem a finalidade de ser normativa, isto é, depois de uma profunda crítica de todos os costumes e hábitos, propor alternativas, normas jurídicas, morais e políticas. A Ética é, portanto, uma disciplina de origem grega para desempenhar o papel fundamental de perguntar pelo que fazemos; perguntar como fazemos e porque fazemos as coisas desta ou daquela maneira. A Ética pergunta, pois, criticamente pelo agir humano.

4 A ÉTICA CRISTÃ OU MEDIEVAL

Nessa perspectiva, até certo ponto Ética e Direito se confundem ou estão dentro daquilo que se poderia denominar como ideia de história, no significado de sua compreensão histórica, ou seja, é preciso considerar também o que os gregos e romanos entendiam por história para que se possa localizar o seu pensamento sobre a Ética, não somente em relação ao tempo, mas especialmente em relação aos outros povos existentes. É essencial ter em mente que a cultura greco-romana, compõem a história do mundo social humano ocidental.

Como afirmei no início, os gregos consideravam-se a si mesmos racionais e políticos e em função dessa postura não tinham como incluir os outros povos numa concepção de comunidade humana universal ou de história universal. Eles, na verdade, pensavam o mundo em termos de "natureza humana", conforme explica o historiador e filósofo José Carlos Reis (2003, p, 18): "A ideia que os gregos faziam da unidade e da solidariedade da espécie humana tinha a ver com 'natureza humana' e não com história universal". Não viam os outros como integrantes da

espécie humana, por isso lhes era impossível formular uma concepção de história universal da humanidade e pensar a ética, o direito, a estética, ou qualquer coisa que fosse como universais.

Entre os gregos, a ideia de uma “história universal”, ou seja, de uma comunidade humana como um todo, não era ainda pensável, pelo menos não com a força que seria formulada pelos romano-cristãos. Eles não viam o bárbaro (o não grego) como um humano completo. Conforme Reis (2003, p, 18), ”embora Heródoto tenha se referido, com simpatia, a povos não gregos, para a cultura grega, estes não podiam ter história”.

Embora a ideia de uma história universal, significando uma comunidade de humanos, tenha surgido com os romanos no tempo do império, ela era ainda restrita ao Império Romano, como esclarece Reis (2003, p, 18): “Em Políbio, a ideia de ‘uma história universal’ se confundia e se restringia à do Império Romano, cujo fim era a romanização do mundo. Roma era a reunião dos povos mais avançados do mundo. Mas, dessa comunidade, os não romanos estavam excluídos”. Essa ideia de comunidade universal concebida por Roma visava a algo bem mais específico: a conquista do mundo conhecido da época. Isso fazia com que conforme Reis (2003, p. 18) o “sentido da unidade humana fosse político: o controle de todos os povos por um único povo”. A referida ideia era decisiva para os planos do império, porém, faltava aos romanos uma justificação discursiva capaz de legitimá-la, ou seja, de dar a ela uma validade universal. A legitimação foi encontrada no cristianismo emergente.

Não cabe nos limites desse texto fazer uma história da formação do cristianismo, mas o seu envolvimento com o Império Romano, como explica Barraclough (1972, p, 21), “vai desde as primeiras “invasões” de pregadores cristãos a Roma, em meados do século I d. C. até a consolidação do império como Romano-Cristão em 391 d. C”. Em verdade, as relações entre os cristãos e os romanos não foram, desde o começo tímido do cristianismo, muito afáveis, havendo, entre eles, constantes conflitos e crises, sendo que aquela luta foi, no entanto, dialética e útil aos dois lados: à medida que os romanos, de inspiração politeísta, iam entrando em contato com os cristãos, assimilavam partes de seu pensamento, da mesma maneira, os cristãos iam assimilando muitas das ideias filosóficas dos chamados pagãos, especialmente da filosofia grega, que foram, posteriormente, transformadas em teologia.

Na medida em que o cristianismo se tornou uma facção religiosa e política importante, em Roma passaram a ocorrer conflitos não somente religiosos, mas também econômicos e de poder. Um dos pontos mais marcantes daquelas desavenças resultou na reconciliação, ocorrida em 312 d. C., do imperador Constantino com a Igreja Cristã, pois ela, de certa maneira legitimou as propriedades da Igreja pelos Romanos, como explica Barraclough (1972, p. 22).

> A reconciliação de Constantino, o Grande, com a Igreja Cristã selada em 312 pela cedência ao bispo Milcíades do palácio de Latrão, destinado à residência episcopal, exerceu grande influência na posição do papado. No começo, o cristianismo foi, é certo, apenas tolerado, e só em 391, Teodósio proibiu finalmente os cultos pagãos e adotou o credo cristão como religião oficial.

A proibição dos cultos pagãos foi decisiva para a implantação definitiva do Império Romano-Cristão. Na verdade, o controle do pensamento começara bem antes, quando, conforme atesta Barnes (1997, p. 9): "em 52 d. C. o imperador cristão Justiniano proibiu o ensino da filosofia pagã na universidade de Atenas. No entanto, o édito de Justiniano, não impôs um fim abrupto à filosofia pagã", pois muitos foram os pensadores livres que o desafiaram, mas com certeza aquela proibição muito contribuiu para a eliminação das diferenças de pensamento, ponto de partida para a eliminação das diferenças de culto, o que, por sua vez, foi a base para a justificação da conquista dos "pagãos", posteriormente, no mundo inteiro, inclusive no mundo desconhecido.

Nesse aspecto, como se percebe já se está muito longe da ideia inicial de Heráclito de que da luta dos contrários nasceria o equilíbrio, a harmonia. Agora, a harmonia da comunidade universal dar-se-á pela eliminação das diferenças. E o cristianismo, apesar de ter sido inicialmente combatido em Roma, foi posteriormente aceito e constituiu-se no suporte legitimador das ações romanas, pois, conforme Reis (2003, p, 19): ele "apoiaria com o sentimento religioso e o discurso teológico a conquista romana do mundo". Trata-se da mais dura conquista imposta aos povos, pois ela visava não somente a submissão política, mas principalmente cultural, ou seja, a ética cristã foi elaborada não mais a partir do conhecimento e da crítica do *ethos* dos povos e sim a partir de sua destruição e substituição. Ainda assim, conforme Reis, duas eram as visões de mundo, a romana e a hebraica, que se encontravam num mesmo objetivo: a conquista do outro, do diferente.

Como escreve Reis (2003, p. 19), havia uma aparente tensão entre os projetos de história universal dos romanos e dos cristãos. Os romanos queriam subjugar politicamente os povos os povos não romanos e só encará-los como "humanos" depois de despojá-los de sua diferença; os cristãos, por serem originariamente "religiosos orientais", tinham uma ideia mais radical de "humanidade": para eles, à [história universal] também pertenciam os pagãos, que mereciam conhecer *A Verdade*. Essa tensão se dissolveu no curso da conquista do mundo pelos romanos, que se apresentavam como cristãos e portadores da *Verdade*, tendo, portanto o direito divino de subjugar e conquistar os "pagãos", que, coincidentemente, eram todos os povos não romanos.

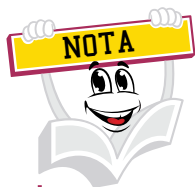
Assim sendo, o Império Romano e a Igreja Romana, unidos num só organismo, conseguiram produzir por intermédio do discurso da salvação da humanidade, a legitimação de seu *ethos*. Esse modo de pensar e agir constituiu um dos impérios mais consistentes de que se tem notícia na história da humanidade, pois ao fundar-se na ideia de um direito divino, tinha como abolir, via proibição absoluta, condenação por heresia e outras práticas, toda e qualquer crença diferente, bem como todo e qualquer pensamento diferente.

Com essa argumentação estou também procurando mostrar, mais uma vez, como a Ética não pode, pura e simplesmente, ser estudada em separado do contexto histórico, tomando-se o termo história, como aquilo que acontece num determinado tempo e lugar. No caso específico do Império Romano-Cristão, a

ideia de uma comunidade universal de onde resulta a concepção de uma história comum de todos os povos, é absolutamente nova. Pela primeira vez os humanos foram reunidos numa espécie única, num mesmo gênero, ainda que ao custo do desaparecimento forçado de diferenças culturais.

É como se fosse a passagem de uma sociedade tribal antiga, na qual cada tribo mantém a sua unidade interna eliminando os diferentes, muito embora as tribos, em sentido geral fossem diferentes entre si. Quando se funda o Império Romano-Cristão, no entanto, procurou-se eliminar também as diferenças entre as tribos, imaginando-se uma comunidade universal dentro da qual todas as pessoas agissem e pensassem da mesma maneira. O resultado dessa concepção de mundo foi surpreendente, como o explica Reis (2003, p, 19):

> Os romanos identificaram o cristianismo que surgia a uma nova ideia de história que os faria imbatíveis por mil anos: a de uma história universal, uma história do gênero humano como um todo, incluindo os não romanos – "os pagãos", como definiam os bárbaros. A humanidade teria então uma história em comum e uma direção única: a vitória romana e a salvação cristã.

NOTA

Anteriormente defini o termo pagão como sendo a designação dada aos que não faziam parte do conhecimento da verdade cristã. Aqui, na definição de Reis, mantém-se esta assertiva acrescentada da ideia de que o pagão é também um bárbaro, ou seja, um estrangeiro, um ignorante da verdade.

É importante observar também, a mudança ocorrida na concepção de guerra. Como a nova concepção de mundo permitia aos romanos legitimar as suas conquistas, eles não estavam mais pura e simplesmente submetendo os povos diferentes, estavam salvando-os. A guerra passou a assumir um caráter de missão divina e uma tarefa desse porte exige o máximo de empenho. Os romano-cristãos se autoincumbiram, a partir da síntese da ideia de povo eleito dos judeus com a novidade de que também o pagão é filho de Deus, de levar a todos a *Nova Verdade*, conforme explica Reis: (2003, p, 20): "somos todos filhos do único Deus e nós, o povo eleito de Deus, seu filho dileto, pois Ele veio ao nosso mundo e nos revelou a Verdade, temos o direito divino de liderá-los na história da salvação".

A ética cristã foi elaborada a partir dessa estranha, mas eficiente concepção da necessidade de salvação, o que faz dela uma ética teleológica, detentora de um *telos*, de um fim. A partir disso, parece-me, que a noção de tempo futuro substitui a noção de lugar presente. Como demonstrei anteriormente, o sentido inicial do termo grego *ethos* (com *eta*) significava o lugar, o substrato sobre o qual ocorrem as ações humanas; a terra é a casa do homem, mas ela nunca está pronta, como

entendia especialmente Platão. Para os romano-cristãos o lugar, pelo menos a terra, deixou de ser importante: o tempo e o lugar futuros, prontos, passaram a preponderar sobre o *ethos*.

Não há mais, de uma maneira consistente, a ideia de uma morada terrestre, a terra não acolhe mais, ela se tornou apenas um lugar de passagem do passado para o futuro eterno. O passado é apenas o tempo e o lugar do pecado contra o criador, é o tempo e o lugar da queda do homem. O presente é o tempo-lugar da expiação da culpa para que a eternidade (futuro) seja merecida. No fundo trata-se de uma saída do tempo para a entrada na eternidade, ou como postulavam os gregos, a saída da mortalidade para o da imortalidade, mas essa passagem tem um preço: é preciso sacrificar-se para merecer o prêmio da salvação. Essa concepção de vida era, pois, absolutamente contrária ao *ethos* grego, pois para os cristãos interessava fundamentalmente o futuro. Cito novamente Reis (2003, p, 20):

> O passado era apenas o lugar da promessa de uma realização futura. Passado e futuro seriam assimétricos como o pecado e a redenção. O passado era o lugar do mal, do pecado, da queda, que apareciam nos sofrimentos humanos. E era também onde estavam os profetas, as manifestações de Deus aos homens, a experiência de Cristo, que prometiam a redenção iminente. O futuro seria a vitória de Cristo (e de Roma!) e o fim do calvário humano. Como Cristo, os homens deviam suportar os sofrimentos impostos pela experiência da temporalidade e esperar pela graça de Deus.

Em outros termos: a felicidade, o bem na terra, objeto principal da ética grega foram substituídos pelo sofrimento e o sacrifício no presente para que, caso o cristão receba a graça do seu deus, seja feliz no paraíso. As pessoas em geral não têm como saber o que vai lhes acontecer; isso somente o deus sabe e se os profetas foram capazes de saber algo sobre o futuro, foi por revelação divina. A fé no deus cristão torna-se o fundamento da ética e o deus é o fundamento da fé, consolidando-se uma ética que tem um fundamento último, um ponto de partida que funciona como uma verdade fundadora; ideia também tirada da geometria, só que o axioma (ponto de partida com valor de verdade) da ética cristã é absoluto e fundador, ou seja, utiliza-se a estrutura racional do discurso (do *logos*) demonstrativo não como uma proposição possível ou portadora de uma possível verdade, mas como uma proposição fundadora e isso significa que não é a razão humana que tem condições de instituir a verdade dialeticamente descoberta como o queriam Sócrates, Platão, Aristóteles e outros.

A nova ética produz consequências importantes para a massa populacional: são praticamente abolidas as manifestações humanas naturais como a sensualidade, desejo de posse de bens materiais, de felicidade imediata, pois estes desejos e manifestações são considerados contrários aos propósitos divinos e impedem a salvação. Portanto, o infortúnio, a infelicidade e o sofrimento são justificados como necessários à expiação da culpa original.

As coisas mundanas são vistas como efêmeras, somente as divinas são permanentes e merecedoras da atenção humana. Assim sendo, tudo o que é material e humano é desvalorizado. O que passa a ter valor é a perfeição divina

manifestada em toda a sua grandeza no belo natural, e nas obras criadas pelos homens a fim de glorificá-lo. Trata-se da substituição do Destino grego pela ideia de Providência Divina, mas ela não dá propriamente objetividade ao mundo humano, pois é preciso receber a graça do deus para que se possa participar do plano dele. Os romano-cristãos encarregaram-se de levar a graça aos pagãos para livrá-los do pecado mortal, conforme explica Reis (2003, p, 21): "O pecado mortal envolvia tudo, corrompia tudo. Neste mundo predomina a força brutal e a não fraternidade. Este mundo é pecado, corrupção. É efêmero, sem sentido. Absurdo! A morte torna vão todo o acúmulo de riquezas, de cultura, de desejo, de força. O camponês [servo, escravo] podia ser vingado: o [seu] senhor morrerá!"

A partir dessa ideia a servidão e a escravidão estão justificadas, bem como a pobreza geral da população ou como escreve Reis (2003, p, 21): "do ponto de vista ético, só um sentido divino para este mundo o impediria de ser um absurdo absoluto. A necessidade de salvação levava a religião a se tornar intemporal, estranha a todo o interesse pela vida neste mundo". Foi o sentido divino do mundo que fez do Império Romano-Cristão um dos mais longos da história do Ocidente e em termos de estruturação interna de seu poder esse mesmo sentido justificou a repressão de todas as manifestações vitais humanas para, em contrapartida, exaltar o êxtase religioso. Paralelamente ocorreu uma utilização cuidada e forçada de parte da racionalidade grega. Cito mais uma vez o texto de Reis (2003, p, 21): "Esta representação da vida humana no Ocidente, reprimindo todas as representações míticas arcaicas e se articulando penosamente com o racionalismo grego, predominou de maneira quase absoluta na Europa até o século XVI". A articulação penosa à qual Reis alude é a utilização da lógica e da noção de conceito para demonstrar a Verdade Cristã. Mas, a partir do século XVI começam a aparecer algumas discordâncias internas que resultaram, mais tarde, numa reavaliação das relações entre os homens e o seu deus, como já expliquei, ou seja, entre os negócios da terra e a economia do céu.

5 A TRANSIÇÃO PARA A ÉTICA MODERNA

Fatos novos ou ideias novas. Ideais novas ou fatos novos. Qual é a ordem a seguir? Difícil escolher. Em todo caso, ocorre que com a introdução dos algarismos arábicos na Europa por volta de 1.100, a matemática começou a desenvolver-se de modo mais expressivo ampliando os horizontes do conhecimento racional-científico o que, a meu ver, preparou as condições técnicas das grandes navegações intercontinentais; para, consequentemente, produzir um aumento de riqueza individual de alguns grupos sociais especialmente na Itália – os conhecidos mercadores – e, ainda, preparou o início do Renascimento (1350-1550 d. C.) europeu, o qual se pautou especialmente pela reinterpretação da racionalidade grega. A partir desse ponto alguns dos valores morais absolutos que sustentavam o Império Romano-Cristão (mesmo fragmentado) começaram a ser questionados, oportunizando o surgimento de algumas cisões conceituais e práticas no interior do poder hegemônico.

NOTA

No conjunto desta Unidade você vai encontrar, eventualmente, assuntos em parte tratados nas Unidades 1 e 2, mas não se trata de mera repetição. Certas alusões que fiz naquelas Unidades foram escritas daquele modo de propósito. Agora as mais importantes serão fundamentadas através de bibliografia especializada. Por isso, não se trata simplesmente de eventual repetição por falta de assunto, mas de aprofundamento mais sistemático, muito embora tudo o que apresento aqui seja feito apenas numa perspectiva panorâmica, pois não há como realizar aprofundamentos sistemáticos em tão curto espaço. Obviamente, em outras disciplinas e nos livros indicados para leitura, você encontrará o aprofundamento necessário. Estas repetições um pouco mais aprofundadas fazem parte do meu modo de escrever, isto é, retomo pontos já discutidos e os aprofundo, apresentando outros aspectos do mesmo tempo histórico. Aprendi isso na leitura de Platão. No meu modo de entender esse procedimento didático apresenta uma vantagem dupla: a retomada para fixação e o aprofundamento sistemático. Aliás, pela extensão dos meus textos você já deve ter percebido que assunto não me falta, pelo contrário, tenho sempre que cortar, resumir.

Volto ao tema. Não se tratava de uma diminuição da fé, mas de um reordenamento dos negócios humanos em relação à fé. Também não se pode afirmar com certeza se foi a fraqueza interna do feudalismo, de um ponto de vista político, que permitiu o surgimento do mercantilismo ou se foi este último que enfraqueceu o primeiro. O fato é que o sistema feudal de produção perdia força política de sustentação do cristianismo. Com isso aumentam os conflitos internos e novas forças emergem, propondo novas alternativas de vida na Terra, o que viria posteriormente, fundar uma nova época: a chamada Modernidade. Sobre o assunto assim se expressa Reis (2003, p. 21):

> Nesse novo mundo histórico, era forte a tensão com a tradição, que perdera a sua base feudal de sustentação política. Os poderes nacionais emergentes ainda se utilizavam da argumentação religiosa da salvação, os reis ainda reivindicavam uma legitimidade divina para o seu poder espiritual universal, mas, com a afirmação da especificidade de valores diferenciados nas diversas esferas da vida social, ocorreu uma nova e profunda fragmentação na cultura ocidental.

A causa dessa fragmentação está intimamente ligada à substituição paulatina, mas irreversível, da crença na revelação da verdade por parte do deus cristão pela crença na descoberta da verdade por intermédio da razão humana, o que fica muito claro em Descartes (1596-1650). Com essa nova concepção, o discurso da salvação pela fé perde a sua força legitimadora diante de novas descobertas científicas, pois estas, mesmo ainda incipientes, revelam-se cada vez mais eficazes e plausíveis na explicitação de fenômenos físico-naturais anteriormente entendidos como manifestação da vontade divina. A dessacralização do mundo produz, por intermédio de explicações racionais, conforme Reis (2003, p. 21) um "desencantamento do mundo". O desencantamento "obrigou a ética religiosa a radicalizar a sua racionalidade moral. Os movimentos da Reforma e da Contrarreforma representam esforços do cristianismo para resgatar a força universal de legitimação que havia perdido".

UNI

Portanto, a Reforma Protestante não é decorrente somente de eventuais transgressões morais do papado. Além delas, as suas causas são mais profundas e complexas, como você verá a seguir.

De acordo com Max Weber, citado por Reis (2003, p. 21), na cultura racional emergente, a "proposta religiosa de levar uma vida de Jesus ou de Francisco de Assis conduzia ao fracasso na vida mundana". Ou seja, não se poderia ser santo, cientista ou rico ao mesmo tempo; viver na espera da recompensa do paraíso prometido e desprezar os prazeres da vida no mundo; tornou-se então necessário conciliar a salvação eterna com o prazer mundano da investigação científica, com o prazer da descoberta e com o prazer de uma vida essencialmente humana em sentido amplo. Aos poucos parece que os santos começaram a sair da vida real e foram, com o avanço técnico, postos nas folhas dos calendários para serem lembrados como um dia existentes. O fracasso da condução religiosa do mundo, devido à fragmentação da identidade da Europa, foi imposto pela "potência profana da não fraternidade", explica Reis. Uma nova ética se tornou necessária: a Moderna.

A ética moderna é marcada por uma forte tendência antropocêntrica que se opõe, em linhas gerais, à ética cristã medieval. Entre os séculos XIII e XVI ocorre a passagem da concepção teocêntrica para a antropocêntrica do mundo. Entre os séculos XVI e XVII foram estabelecidas, mais especificamente, as bases de várias doutrinas éticas que coexistem entre si até o século XIX, entretanto, o que acaba por predominar de fato é a concepção de uma ética antropocêntrica, isto é, baseada na racionalidade e na historicidade humanas.

No que concerne à ética cristã ou teológica da Idade Média é necessário fazer ainda uma observação específica, pois muitas vezes ocorre na literatura sobre o assunto, uma identificação entre cristianismo e filosofia, o que não é o mais adequado de um ponto de vista epistemológico. Para deixar esse ponto mais bem esclarecido cito a seguinte ideia do livro *Ética*, de Vázquez (1986, p. 245-6):

> O cristianismo não é uma filosofia, mas uma religião (isto é, antes de tudo, uma fé, um dogma). Apesar disso, faz-se filosofia na Idade Média para esclarecer e justificar [racionalmente], o domínio das verdades reveladas ou para abordar questões que derivem ou [surjam] das questões teológicas. Por isto, dizia-se naquele tempo que a filosofia é serva da teologia. Subordinando-se a filosofia à teologia, também se subordina a Ética. Assim, no âmbito da filosofia cristã da Idade Média, verifica-se também uma ética limitada pela sua índole religiosa e dogmática.

Estou acentuando esse ponto para deixar bem demarcada a profunda mudança que ocorre no período que denominamos Renascimento. E de acordo com o que já foi exposto e reiterado anteriormente é possível afirmar que no início da Modernidade, verificou-se ampla reinterpretação dos antigos, especialmente

da cultura grega e é esse novo olhar sobre os antigos que marca o Renascimento. No que concerne à interpretação de Platão e Aristóteles pelos teólogos medievais Vázquez (1986, p. 246), afirma o seguinte: a "elaboração conceitual dos problemas filosóficos em geral, e morais em particular, os medievais utilizaram a herança da Antiguidade e particularmente de Platão e de Aristóteles, submetendo-os, respectivamente, a um processo de cristianização. Esse processo transparece especialmente na ética de Santo Agostinho (354-450) e na de Santo Tomás de Aquino" (1226-1274).

O referido processo de cristianização constituiu-se em tomar algumas das exemplificações metafóricas e mesmo partes conceituais da obra daqueles filósofos e introduzir nelas alterações substanciais para justificar que o pensamento cristão tinha bases proféticas até mesmo entre os pensadores ditos pagãos. Cito a partir de Vázquez (1986, p. 246) dois exemplos referidos à ética: "a purificação da alma, em Platão, e sua ascensão libertadora até elevar-se à contemplação das ideias, transforma-se em Santo Agostinho na elevação ascética até Deus, que culminaria no êxtase místico ou felicidade, que não pode ser alcançada neste mundo". Um afastamento ainda maior da cultura grega em geral e não somente do pensamento conceitual de Platão praticado por Agostinho ocorreu na introdução da noção de "experiência pessoal, da interioridade da vontade e do amor". Com isso a ética agostiniana efetua uma oposição entre o racionalismo ético dos gregos e o pensamento cristão. Parece, no entanto, que a proposta da experiência da interioridade veio, séculos depois, auxiliar Descartes na sua concepção de sujeito moderno. Por outro lado, Tomás de Aquino é considerado por alguns como o primeiro dos modernos, mesmo ainda dentro do âmbito estritamente teológico. Sobre o assunto, escreve Vázquez (1986, p. 246):

> A ética tomista coincide nos seus traços gerais com a de Aristóteles, sem esquecer, porém, que se trata de cristianizar a obra moral aristotélica, como em geral, a sua filosofia. Deus, para santo Tomás, é o bem objetivo ou o fim supremo, cuja posse causa gozo e felicidade (nisto se afasta de Aristóteles, para quem a felicidade é o fim último). Mas, como em Aristóteles a contemplação, o conhecimento (como visão de Deus) é o meio mais adequado para alcançar o fim último, com o que novamente se aproxima do filósofo grego.

Vázquez (1986, p. 246), explica que no campo político e social Aquino é defensor de uma monarquia moderada, embora defenda que todo o poder venha do seu deus e que ele deva ser operado pela Igreja. Mas, pelo fato de em certa medida admitir que a razão humana é livre para pesquisar as coisas da natureza, Aquino parece mesmo estar mais próximo dos modernos do que dos medievais pois, a partir desse suposto a sua ideia de Estado se aproxima dos primeiros estados modernos quando o feudalismo começa a perder a sua força política, embora as monarquias que se seguiram não tenham sido moderadas e sim absolutas e com a crença de que eram instituídas por direito divino. É mais provável, porém, que a "moderação" suposta por Aquino esteja conforme o seu teocentrismo, isto é, o governante humano é apenas um braço frágil do realmente governante, o seu deus. Por outro lado, a suposição de uma monarquia implica, em tese, uma separação ente Igreja e Estado, mesmo que débil.

Na passagem da ética teológica medieval para a antropocêntrica moderna, está contida, em parte, a doutrina da interioridade de Agostinho, pois ela constitui o ponto de partida para o *cogito* de Descartes (*cogito ergo sum*, isto é, *penso, logo existo*) a partir da expressão agostiniana (*fallor ergo sum me engano, logo existo*). Esse aspecto do pensamento de Agostinho é importante porque ele aponta para uma noção de subjetividade que, pela primeira vez aparece claramente no Ocidente, a noção da existência de um "eu". Cito a seguir, sobre o assunto, Lima Vaz (1999, p. 182): "Entre os autores antigos [cristãos], Agostinho foi sem dúvida, o que imprimiu na sua obra a marca pessoal mais profunda, e é mesmo permitido dizer que com Agostinho emerge pela primeira vez com nitidez inconfundível, na história literária e intelectual do Ocidente, o *Eu* como categoria fundante da Antropologia".

A Modernidade inicia em meio a complexos e profundos conflitos ético, teológicos, filosóficos, estéticos, científicos, sociais e econômicos. A metafísica ontoteológica, aquela que afirma que o ser é deus, começa a ser questionada, especialmente no seu aspecto de fundamentação da verdade, ou seja, da ideia de que toda a verdade é revelada pelo deus cristão. Ela começa a perder força justamente diante da possibilidade de investigação racional das coisas da natureza, sendo esse o ponto, possivelmente, mais relevante buscado no mundo antigo pelo Renascimento; buscado no sentido de legitimá-lo, pois ele estava especialmente em Aristóteles e Aquino já o havia afirmado.

A partir de todos aqueles questionamentos aprofundaram-se as buscas científicas e filosóficas em geral, no sentido de se melhor compreender o lugar do homem no mundo e é isto que, a meu ver, começa a fundar o antropocentrismo: reconhecer o lugar do homem no mundo. A nova concepção instaura por sua vez um novo tempo posteriormente chamado de Modernidade. Essa nova época, conforme Reis (2003, p. 22) "revela [uma] nova representação de temporalidade histórica" que "surgiu [a partir] de uma nova concepção de sentido histórico". Ocorreu, de fato, uma verdadeira revolução, não somente ao nível do pensamento, mas, sobretudo da ação e na compreensão da ação. Mudam as artes e nasce a estética; mudam as formas de produção, e, principalmente, elabora-se uma nova ética para a Europa. O resumo das mudanças é apresentado por Reis (2003, p. 22):

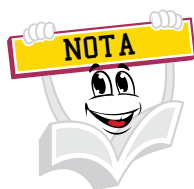
> A "Modernidade" significou uma revolução cultural, ocorrida apenas no Ocidente, que acompanhou e tornou possível a expansão europeia pelo mundo e, internamente, a constituição de uma nova ordem política (Estado Burocrático), uma nova ordem econômica (ética do trabalho e empresa capitalista) e uma nova ordem social (não fraternidade religiosa). Esse conceito designa uma consciência secularizada, mais fascinada que atemorizada pela experiência do tempo sublunar. O tempo profano veio desafiar o tempo sagrado cristão.

Na verdade os princípios religiosos em geral e os costumes cristãos não foram abandonados, mas foram redimensionados para que pudessem continuar dando legitimidade à nova cultura ou ordem social o que implicou, em termos, o fim da austeridade ascética pregada por Agostinho posteriormente reformada por Aquino. Era necessário encontrar uma justificação para a posse de bens

materiais, para seu uso, para a fruição dos prazeres que a riqueza proporciona sem que a alma fosse perdida. Isto significa, conforme explica Reis (2003, p, 22) que “Deus não seria abandonado, mas não reinaria mais sozinho e de modo absoluto”. Pela primeira vez, depois de mais de mil anos de austeridade, surge uma novidade sem precedentes: o apego à vida terrena e a alegria de viver, pelo menos para alguns grupos sociais. Trata-se de uma novidade que foi assim resumida por Reis (2003, p. 23):

> A fascinação por esse mundo sublunar, por suas riquezas, glórias e prazeres. O êxtase material desafia o êxtase religioso. A rejeição metafísica do mundo é revogada. A historicidade não mais é vista como um fardo, uma prova, uma pena. Emerge um novo personagem na história: o homem da cidade, o burguês, o comerciante, que avança pelos oceanos na conquista desse mundo. Aquele diálogo bíblico entre Jesus e o demônio, em que este promete a Jesus todas as riquezas deste mundo em troca de sua alma e submissão, ganha uma nova versão. A conquista do mundo não significava necessariamente a perda da alma e a aceitação do diabo, mas a colaboração dos homens na restauração da criação divina. Os europeus retomam a lógica imperialista dos romano-cristãos e se sentem a serviço da salvação da humanidade quando vencem e submetem os pagãos não europeus do mundo inteiro. Ao fazê-lo, acreditam que os estão incluindo no caminho da Verdade e da Vida (da Civilização) e que os pagãos deveriam ter para com eles, europeus, um sentimento de profunda gratidão!

Como destaquei há pouco, mesmo que de modo passageiro, o início da Modernidade foi marcado por inúmeros conflitos e a partir da citação do texto de Reis foi possível perceber a sua natureza primordial: foram conflitos próprios de uma interioridade ao mesmo tempo fascinada e atormentada pela culpa; são conflitos de sua “alma” em relação ao mundo exterior. De igual modo os conflitos externos continuam: a obra divina precisa ser preservada e a palavra do deus cristão, levada aos pagãos ou gentios, agora, porém, aos ultramarinos. O conflito maior parece ocorrer, no entanto, no interior do sujeito burguês, pois conforme o historiador Le Goff, citado por Reis (2003, p. 23), “o conflito entre o tempo da Igreja e o tempo do mercador fundam a nova mentalidade do mundo moderno. Por continuar fiel a Deus e ser conquistador e deste mundo, o burguês possui objetivos diferentes e incompatíveis: o lucro e a salvação”.

NOTA

A fraternidade religiosa se baseava, em princípio, na ideia de todas as pessoas não irmãs, iguais perante a divindade, mas como uns são ricos e muitos são pobres, os ricos deveriam ajudar os seus irmãos (frater, em latim). Com o advento do Mercantilismo e do Capitalismo esta preocupação com o irmão deixa de existir, daí porque o lema da Revolução Francesa “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” é de certo modo anacrônico.

É nesse ponto que reside um dos problemas fundamentais da Modernidade: o de como conciliar interesses tão distantes, pois o homem de negócios ao mesmo tempo em que deseja a sua salvação não pode abrir mão do lucro. Esse conflito é a marca da fragmentação da consciência ocidental, como explica Reis (2003, p. 23): "Ao procurar realizar fins contraditórios, a consciência burguesa perde a unidade que antes a religião garantia. O cristão reformado até confunde seu sucesso nos negócios com a graça de Deus, misturando esferas que não se articulam". Porém, ao se aprofundar a questão, percebe-se que a fragmentação da consciência, poderá ir além de um conflito interior. Ela pode significar a perda de identidade em todos os sentidos da existência. Como explica Vázquez, as modificações operadas na transição do medieval ao moderno, deixaram o homem sem um guia que garantisse a unidade de sua consciência, logo que garantisse a sua identidade. Cito Vázquez (1986, p. 247):

> Na ordem espiritual a religião deixa de ser a ordem ideológica dominante e a Igreja católica perde a sua função de guia. Verificam-se os movimentos de reforma, que destroem a unidade cristã medieval. Na nova sociedade, consolida-se um processo de separação daquilo que a Idade Média unira: a) a razão separa-se da fé (e a filosofia da teologia); b) a natureza, de Deus (e as ciências naturais, dos pressupostos teológicos); c) o Estado, da Igreja: e) o homem de Deus.

De acordo com Reis e outros pensadores há, no entanto, também um motivo mais profundo na origem dessa separação: o *logos* grego, ou seja, a racionalidade demonstrativa grega, que desde o princípio de sua utilização no início da filosofia (séc. VI a. C.), esteve marcado pela pertença ao mundo profano, isto é, contra o sagrado. Parece não haver dúvida nesta afirmação, pois o *logos* grego, em seu sentido estrito, nunca se adequou perfeitamente ao cristianismo, serviu-lhe por intermédio de adaptações como as de Plotino (205-270); Gregório de Nissa, Agostinho, Aquino e outros, mas precisamente por se constituir numa adaptação da filosofia grega dita pagã, de uma racionalidade demonstrativa que se justifica no tempo, aos propósitos de uma unidade de fé que encontra sua justificação no eterno, que no fundo, a identidade ocidental sempre foi fragmentada, como o explica Reis (2003, p. 23-24):

> A recusa da metafísica [na Modernidade] não se realizou plenamente. A metafísica que sobreviveu obscurece com a culpa o desejo de fruição deste mundo. Essa fragmentação da identidade ocidental, que na Modernidade se radicaliza, na verdade sempre existiu, na medida em que o *logos* grego dificilmente se compatibilizou com a fé cristã e jamais se livrou do mito. O que ocorreu na Modernidade foi uma agudização desse confronto interno, mantido latente pela vitória medieval do cristianismo, que levou o homem ocidental a um tipo de 'surto psicológico e cultural'.

De acordo com Max Weber, no livro *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, citado por Reis, foi por causa do desencantamento com as formas religiosas tradicionais que ocorreu a separação entre razão e fé, mas como foi afirmado ainda há pouco, essa separação sempre existiu, pois a sua unificação é que nunca se concretizou: não é possível unir o discurso profano da filosofia,

do *logos* grego com princípios de qualquer fé religiosa. O *logos* filosófico grego emerge justamente no confronto das conversas interpessoais dos sábios antigos com o sagrado. Assim sendo, o Renascimento, ao recuperar formas antigas de racionalidade greco-romana oportunizou o aparecimento de cultura profana. Na explicação de Reis (2003, p. 24) temos que segue: “Esse processo de racionalização institucionalizou atividades racionais com relação a fins. A cultura se laicizou, as sociedades passaram a ser movidas pelo Estado burocrático e pela empresa capitalista”.

A partir disso o homem moderno parece mesmo assumir o controle de si e da sociedade, embora marcado pelos conflitos acima apontados. Ele pretende comandar a política, os negócios e ensaia os primeiros passos de uma moral profana, laica, de um *eu que pensa* no que fazer no mundo, que reflete sobre as suas ações e que decide quais são os caminhos possíveis a serem seguidos para alcançar objetivos pré-determinados, identificados mais tarde, por ocasião da Revolução Francesa (1789), como sendo: liberdade, igualdade e fraternidade. Porém, no lema da Revolução Francesa manifesta-se certa confusão de princípios, pois a fraternidade religiosa desaparecera em função dos negócios, a liberdade nunca existira a não ser a dos cidadãos greco-romanos (mas uma liberdade bem diferente da moderna) e a igualdade, a única conhecida foi a dos primeiros cristãos que se declaravam iguais perante Deus, mas essa também não servia mais aos propósitos da nova classe social que se pretendia hegemônica.

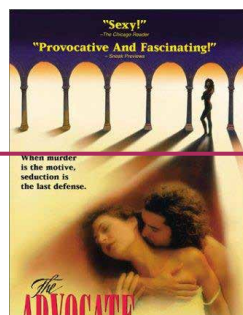
Em verdade, apesar da profundidade e da validade daqueles objetivos profanos – liberdade, igualdade e fraternidade – a Modernidade ainda se debatia com uma ordem obscurantista, herança do feudalismo e de um conjunto de crenças e práticas místicas reacionárias. É esse obscurantismo que os filósofos criticam e denunciam, conforme a explicação dada sobre o assunto por Vázquez (1986, p. 248):

> Em Descartes (século XVII) já se esboça claramente a tendência de basear a filosofia no homem, embora este ainda se conceba como um abstrato *eu* pensante; nos iluministas e materialistas franceses do século XVIII, a filosofia está a serviço da tarefa de destruir os pilares ideológicos de um mundo já caduco (o Antigo Regime, ou a ordem feudal-absolutista) e de formar – mediante a ilustração – um novo homem em harmonia com a sua natureza racional (a filosofia – segundo estes pensadores que prepararam ideologicamente a Revolução Francesa – deve orientar e formar o homem); em Kant, o homem como consciência cognoscente ou moral, é antes de tudo, um ser ativo, criador e legislador, tanto no plano do conhecimento quanto no da moral.

É assim que se edifica a ética antropocêntrica, pois todos os esforços dos pensadores Modernos se dirigem para aquele objetivo. Ética antropocêntrica significa estritamente, fundada no homem, isto é, a ética tendo como centro e fundamento o homem. Como em tudo, porém, há divergências. Mostrarei, a seguir, que em alguns pensadores modernos estas posições continuam marcadas profundamente por contradições. Já vimos que houve a partir de Diderot e dos

enciclopedistas e da própria Revolução Francesa, uma tentativa de laicização do mundo. Houve, porém, uma forte reação intelectual frente a esta proposta a partir do Romantismo. O que se seguirá é a apresentação por intermédio de alguns autores, alguns dos mais representativos da época, destas contradições a partir das suas noções de ética e de estética.

UNI

Filme recomendado: The Hour of the Pig. (Título em Português: Entre a Luz e as Trevas). Trata da dupla moral, a do senhor feudal e a dos camponeses. Filme de 1993. Direção: Leslie Megahey. www.movieswind.com – informações: <http://www.imdb.com>.

RESUMO DO TÓPICO 1

Na definição dos termos que compõem o campo semântico da palavra Ética, expliquei a sua origem grega e latina. A palavra ethos (tanto com épsilon quanto com eta) tem a ver com os costumes das pessoas estabelecidas num determinado lugar. Este lugar é a sua morada, que nunca está pronta e precisa ser cuidada. A repetição desses cuidados conduz ao hábito. A disciplina que surgiu a partir de Sócrates, Platão e Aristóteles e que foi chamada de Ética, tem a função de perguntar, filosoficamente, pela validade de nossos costumes. É isso que significa Ética enquanto disciplina. A Moral, termo latino, também indica os comportamentos sociais, o agir moral, portanto, é muito similar ao termo ética.

A partir desta disciplina filosófica chamada de Ética, fiz um exercício de perguntar pela validade dos costumes dos gregos, dos romanos e dos cristãos até o início da Modernidade. Mostrei, rapidamente, o desenvolvimento das noções de política, direito, história universal, fraternidade e não fraternidade, bem como a consolidação do sistema mercantilista que convive e substitui paulatinamente o feudalismo, até chegarmos ao capitalismo moderno. A partir daí as noções de ética e moral mudam radicalmente.

AUTOATIVIDADE

1 Explique o que é a disciplina de Ética e qual é a sua função ou importância.

2 Como Sócrates chegou à noção de conceito aplicável à Ética?

3 O que é ética antropocêntrica?

TÓPICO 2

ÉTICA E ESTÉTICA MODERNAS I

1 INTRODUÇÃO

Como anunciei na Introdução do Tópico 1 desta unidade, vou tratar de autores modernos nos próximos dois tópicos. Abordarei o pensamento crítico de Kant, a partir da Crítica da Razão Prática e da Crítica da Faculdade do Juízo. O primeiro texto expõe os princípios moral kantiana e o segundo, da sua noção de estética. Farei alusão também, ao livro Fundamentação da Metafísica dos Costumes que, igualmente, aborda as questões morais.

A seguir, farei um resumo comentado da obra de Schiller: A Educação Estética do Homem, através de uma série de cartas. Schiller não apresenta propriamente uma Ética, mas a sua ideia de educação estética implica conceitos morais e políticos, mas é bastante difícil separar, neste autor, a ética da estética. Por isso, tratarei das duas em conjunto, apontando alguns detalhes sobre a sua ética comparativamente a sua estética.

Para dar um caráter mais crítico ao problema, apresento a seguir, um resumo do filósofo contemporâneo, Jürgen Habermas, sobre o pensamento de Schiller. O livro que será utilizado, O Discurso filosófico da Modernidade, está indicado na bibliografia recomendada para este Caderno de Estudos.

2 ASPECTOS INTRODUTÓRIOS DA ÉTICA EM KANT

De acordo com aquilo que apresentei anteriormente, a Estética da Modernidade inicia com alguns movimentos políticos, epistemológicos, econômicos e morais relevantes. Você já sabe da importância de algumas das principais correntes estéticas e artísticas desde a antiguidade até hoje. Destaquei, especialmente, as correntes artísticas e estéticas do século XVI ao século XX. Agora farei uma relação mais específica entre alguns aspectos das Éticas Modernas com as Estéticas Modernas começando com a Ética e a Estética de Kant.

Kant escreve três grandes críticas, além de vários outros textos, é claro, alguns deles como preparatórios às grandes críticas e outros como opúsculos, isto é, para tratar de questões específicas. De acordo com o texto *Kant – Vida e Obra*, da coleção Os Pensadores, cujo autor não é expressamente identificado, temos o que segue a respeito da edição das três críticas referidas (1983, p, VIII): "O problema do conhecimento é examinado na *Crítica da Razão Pura* (1781); a *Crítica da Razão Prática* (1788) analisa o problema da moral; e a *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790) estuda a beleza natural e artística e o pensamento biológico".

NOTA

Acredito que o texto sobre a vida e obra de Kant seja de autoria de Valério Rohden e de Udo Baldur Moosburger, que são os tradutores da Crítica da Razão Pura. Como consultora da edição aparece o nome de Marilena de Souza Chauí, mas não há identificação específica de autoria.

Interessam-me expor, de modo resumido, apenas as últimas duas críticas que tratam, respectivamente, da moral e da estética. A preocupação moral de Kant resulta da necessidade de completar o seu sistema filosófico, pois, ele entende que a razão seja dividida em três partes como explica Jimenez (1999, p. 118):

> De fato, as faculdades da alma [razão] são em número de três: a faculdade de conhecer, o sentimento de prazer e de dor e a faculdade de desejar: Um pouco depois, precisa que a filosofia se divide em três partes, cada uma com os seus princípios *a priori*, a filosofia teórica, a teleologia, a filosofia prática. Kant demonstra claramente na *Crítica da Razão Pura* (1781) que a filosofia teórica, domínio do conhecimento e da razão pura, possui seus princípios *a priori*.

Kant demonstra, por outro lado, com a publicação da *Crítica da Razão Prática* que a razão prática também possui os seus princípios *a priori* relativamente à faculdade de desejar. Isto é, aquilo que determina o princípio de obediência à lei moral, enquanto universal. Sobre o assunto assim se expressa Jimenez (1999, p. 118):

> Somente a vontade, agindo sob o controle da razão, pode determinar o desejo de obedecer à lei moral. Assim como as leis da natureza são necessárias e universais, a lei moral é necessária, não depende das circunstâncias da vida empírica e aplicável a todos os homens, isto é universal. Kant não nega a diversidade dos hábitos tradicionais no tempo e no espaço. O problema ainda não é este. É o *princípio* de obediência à lei universal em si mesma que é universal. [Ele] constitui o imperativo categórico. Não se trata de obedecer à lei moral, contando com um benefício qualquer: satisfação do dever cumprido; obtenção de uma "boa consciência", interesse à gratidão alheia, mas unicamente por respeito por esta lei.

A terceira parcela da divisão sugerida implica o juízo de gosto. E é com a *Crítica da Faculdade de Julgar* ou *Crítica da Faculdade do Juízo* como consta de

algumas traduções, que Kant esclarece a questão da complexidade dos princípios *a priori* a partir de um objeto que envolve também questões empíricas como o gosto e a apreciação subjetivos do belo natural e do belo artístico. O problema está aqui, pois um princípio *a priori* é aquilo que sabemos independentemente da experiência, é a intuição pura da forma do conhecer, mas o juízo de gosto é uma questão subjetiva e empírica e não universal e necessária.

Na História da Filosofia, a crítica moral de Kant é considerada significativa devido à posição que ela ocupa na Modernidade. Ela se pretende como a crítica das discussões éticas anteriores. Por outro lado, influenciou uma série de pensadores posteriores, dentre os quais Schiller, Fichte, Hegel e outros. Até mesmo pensadores mais afastados do pensamento cristão como Marx, Engels e Nietzsche sofreram influência do sistema filosófico de Kant, razão pela qual irei trabalhar um pouco mais a Filosofia Moral deste autor.

Pois bem, logo após a publicação da *Crítica da Razão Pura*, Kant publica, em 1885, um livro com o título de *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, para em seguida publicar a *Crítica da Razão Prática.* Sobre o assunto cito *Kant – Vida e Obra* (1983, p. XIV):

> Na parte final da *Crítica da Razão Pura*, Kant afirma que a razão não é constituída apenas por uma dimensão teórica, que busca conhecer e (ultrapassar os limites do conhecimento), mas também por uma dimensão prática, que determina seu objeto mediante a ação. Nesse sentido, a razão cria o mundo moral e é nesse domínio que podem ser encontrados os fundamentos da metafísica.

Pelo que se percebe o ponto forte da filosofia de Kant é a importância que ele atribui à razão. Não que a sensibilidade seja totalmente deixada de lado, pois existe na *Critica da razão Pura* toda uma parte a ela dedicada nomeada, justamente por isso, de "Estética Transcendental". Mas a estética transcendental não estuda as relações da sensibilidade com o belo e com as teorias da arte. Ao contrário, na *Estética Transcendental* Kant estuda a função da sensibilidade relativamente à razão. São categorias fundamentais da sensibilidade, o espaço e o tempo. É possível dizer, a grosso modo, que a sensibilidade percebe as coisas num lugar (num mundo) e no tempo (enquanto historicidade) desse mundo e, em seguida, transmite à razão aquilo que foi percebido. A razão, por sua vez, dá forma ao produto da percepção através das categorias formais do entendimento e disso resulta o conhecimento.

Como já anotei rapidamente acima, para Kant a razão se torna completa quando composta pela *Razão Pura*, pela *Razão Prática* e pela *Razão Julgadora*. Esta última tem por finalidade enunciar juízos críticos no âmbito do belo natural e artístico. É nesta última crítica, portanto, que são estudados os juízos decorrentes da experiência estética relativa ao belo artístico e da natureza, com predominância do belo natural, o que é uma escolha subjetiva de Kant sem que haja em seus escritos uma justificação convincente para tal escolha. Discuto a seguir, a função do livro *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* na formulação de sua Ética e do seu sistema a partir de citação do texto *Kant – Vida e Obra* (1983, p. XV):

> Na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, Kant afirma a necessidade de se formular uma filosofia moral pura, despida, portanto, de tudo que seja empírico. Repetia, assim, no que diz respeito à ação humana, as linhas mestras do projeto que formulara ao abordar o problema do conhecimento. Dentro dessa perspectiva, a moral é concebida como independente de todos os impulsos e tendências naturais ou sensíveis; a ação moralmente boa seria a que obedecesse unicamente a lei moral em si mesma. Esta somente será estabelecida pela razão, o que leva a conhecer a liberdade como postulado necessário da vida moral. A vida moral somente é possível, para Kant, na medida em que a razão estabeleça, por si só, aquilo que se deva obedecer no terreno da conduta.

Importa destacar, nesta citação, a atividade da razão. É a razão que possibilita o conhecimento da liberdade como aquilo que é necessário para que o gênero humano possa ter vida moral. Isto significa, por um lado, que a razão, que é a nossa capacidade plena de pensar, deve fazê-lo livremente e, por isso mesmo, deve estabelecer aquilo a que devemos obedecer a fim de que possamos bem conduzir as nossas ações. Por outro lado, como veremos adiante, isso não se sustenta por si mesmo, o que leva Kant a postular o deus cristão como garantia da moralidade.

A seguir transcrevo mais um parágrafo do texto que me serve de base. Nesse parágrafo mostro o passo seguinte da formulação da moral kantiana. Trata-se da inversão do seu método na escrita da *Crítica da Razão Prática* relativamente à *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Cito, pois, *Kant – Vida e Obra* (1983, p, XV):

> Na *Crítica da Razão Prática*, o método kantiano é invertido em relação à *Fundamentação da Metafísica dos costumes*. Nesta, a vida moral aprece como forma através da qual se pode conhecer a liberdade, enquanto na *Crítica da Razão Prática* a liberdade é investigada como a razão de ser da vida moral. Na *Crítica da Razão Prática*, Kant demonstra que a lei moral provém da ideia de liberdade e que, portanto, *a razão pura* é por si mesma *prática*, no sentido de que a ideia racional de liberdade determina por si mesma a vida moral e com isso demonstra sua própria realidade. Em suma, o incondicionado e absoluto (inatingível pela razão no terreno do conhecimento) seria alcançado verdadeiramente na esfera da moralidade; a liberdade seria a Coisa-em-si, o *noumenon*, almejado pela razão. Neste sentido, a razão prática tem primazia sobre a razão pura.

UNI

Atenção! Não confundir noumenon ou número, com "n" em vez de "r" com número. Isso é muito frequente. Número significa na Filosofia de Kant, algo oposto ao ente fenomênico, isto é, um objeto que não aparece como fenômeno. É um objeto que não aparece para nós, pois é independente de nossa sensibilidade. Já a palavra número restringe-se, obviamente, ao campo semântico das matemáticas.

Trata-se de um passo teórico difícil de ser explicado ou traduzido numa linguagem mais acessível. Tentarei fazê-lo do seguinte modo. O "incondicionado" ou o "absoluto" é aquilo que a razão humana não pode alcançar, pois são coisas que existem por si mesmas. É a isso que Kant chama de *coisa em si* ou de *número*, aquilo que a razão humana não consegue ver como sendo a manifestação de um fenômeno, mas tão somente a manifestação de uma entidade não fenomênica.

De acordo com o texto que estou citando, o seu autor explica ainda que na *Crítica da Razão Prática* não se encontra uma "Estética", como ocorre na *Crítica da Razão Pura*. A causa disso seria a seguinte, conforme o texto *Kant – Vida e Obra* (1983, p. XV):

> Isso se deve ao fato de que, enquanto as funções de conhecimento têm como fundamento a sensibilidade espaço-temporal, a faculdade prática e a atividade moral opõem-se a toda a determinação sensível. O elemento sensível no comportamento moral não pode ser pressuposto, mas, ao contrário, deve ser deduzido da racionalidade pura. Esse é o objeto da parte da *Crítica da Razão Prática* intitulada "Analítica".

Na "Analítica" encontra-se a distinção entre as "máximas morais" e as "leis morais". As chamadas "máximas morais" têm caráter subjetivo, isto é, são válidas para a vontade de um sujeito. O contrário ocorre com aquilo que Kant chama de "leis morais". As "leis morais" são consideradas objetivas e, portanto, têm validade na determinação da vontade de todos os seres racionais. Trata-se dos dois modos do agir moral. Estes modos são explicados por Kant através de sínteses denominadas de imperativos. Existem dois tipos de imperativos: os hipotéticos e o categórico. Os imperativos hipotéticos são do tipo condicionais, isto é, "se p então q". Por outro lado, o imperativo categórico define a lei moral independente de toda e qualquer condição. Apresento, na sequência, a explicação deste assunto citando mais uma vez o texto *Kant – Vida e Obra* (1983, p. XV e XVI):

> O imperativo categórico formula-se nos seguintes termos: "Age de tal maneira que o motivo que te levou a agir possa ser convertido em lei universal". Segue-se do imperativo categórico que, assim como ele contém apenas a forma da razão (universalidade sem contradição), a razão pura nele implicada é por si mesma prática, dando ao homem uma lei universal de conduta.

Agora parece ter ficado mais fácil de entender a diferença entre o condicionado e o incondicionado. O imperativo categórico exige o incondicionado como fundamento, ele torna a razão pura em prática, isto é, aquilo que definido como universal e necessário serve agora como modelo de ação.

Os imperativos hipotéticos são condicionais e podem ser formulados conforme o seguinte exemplo tirado do texto que estou citando: "se queres sarar, toma remédio". No imperativo categórico isto é impossível, pois ele postula algo além dele. Contudo, Kant supõe que se possa dar uma lei universal de conduta.

O imperativo categórico contém a forma da razão, não o seu conteúdo. É isso que permite que a lei moral possa ser considerada universal, isto é, igual

para todos, mas somente do ponto de vista de sua idealidade formal. Exemplo: a justiça é cega, ou seja, ela seria igual para todos porque esta formulação abstrata não vê a materialidade com a qual os tribunais precisam para operar. A máxima "a justiça é cega" funciona como lei moral, como princípio legislador.

Ainda conforme a mesma fonte, *Kant - Vida e Obra* (1983, p. XVI), na sequência do seu texto, Kant explica o que ele entende como sendo o "conceito da razão pura prática". Trata-se de dar a conhecer "o objeto que seja um efeito possível da liberdade, do ponto de vista moral". Este objeto é o "bem". Mas, o bem enquanto distinto do "agradável" e cuja determinação se dá de modo apriorístico. Isso quer dizer que o "bem é determinado sem qualquer conteúdo empírico que nele se revele", o que implica que o bem não deve ser determinado antes da lei moral. No passo seguinte, denominado de "Dialética", Kant explica o que são "motivos morais", para finalmente chegar a uma conclusão que se pode reputar como dogmática: tudo depende da divindade cristã e da fé que a ela se devota, como consta do texto *Kant – Vida e Obra* (1983, p. XVI):

> A "Dialética" da *Crítica da Razão Prática* estabelece que o sumo bem é o sujeito completo e absoluto da "razão pura prática". O sumo bem, definido como o acordo entre a felicidade e a virtude, contém uma antinomia: por um lado, o desejo de felicidade deve ser a causa motora para a máxima da virtude, o que é impossível, conforme demonstra a "Analítica" da razão prática; por outro lado, a máxima da virtude deve ser a causa eficiente da felicidade, o que também é impossível porque no mundo reina uma conexão de causas e efeitos, que não se conforma com as intenções morais da vontade. A solução só pode ser encontrada admitindo-se a primazia da razão prática, mediante a fé moral na imortalidade da alma e a existência de Deus [no caso o deus cristão], que ressurgem, assim, no sistema kantiano, como postulados da "razão pura prática". A fé moral na imortalidade da alma é necessária para que se conceba uma vida suprassensível na qual a virtude possa receber o seu prêmio. A existência de Deus, por outro lado, é necessária enquanto afirma um ser cuja vontade e intelecto criam um mundo no qual não há abismo algum entre o real e o ideal, entre o que é e o que deve ser.

3 ASPECTOS INTRODUTÓRIOS DA ESTÉTICA DE KANT

Em decorrência do que foi afirmado passa a existir uma oposição entre a "razão teórica e a atividade moral, o mundo sensível ao do inteligível, o real ao ideal". As duas primeiras críticas, a da *Razão Pura* e a da *Razão Prática*, parecem deixar de lado a realidade sensível, é como se a razão fosse apenas teórica e moral, apesar de na "Estética Transcendental" Kant aludir à sensibilidade sob as categorias do espaço e do tempo. Mas, esta alusão à sensibilidade não resolve o problema, por isso Kant escreve a terceira das suas críticas: a *Crítica da Faculdade do Juízo*. Alguns afirmam que ela seria uma espécie de síntese dos momentos antitéticos anteriores, isto é, das teses contrárias existentes nas críticas anteriores. O meu interesse aqui e nem poderia ser diferente, é o de mostrar, na medida do possível, no que consiste a estética para Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Cito, a seguir, essa ideia de síntese da terceira crítica que costa do texto *Kant – Vida e Obra* (1983, p. XVII):

> A *Crítica da Faculdade de Julgar* constituiria o momento de síntese, no qual Kant investiga o sentimento de prazer e desprazer como uma terceira faculdade fundamental, indagando se ela, como as demais, possui princípios a priori. (...) Kant quer ainda saber se existem formas universais de subordinação do mundo natural, dominado pela necessidade, ao mundo da liberdade, no qual domina o ideal de fim, tal como almeja a razão prática.

O que é uma faculdade? Boa pergunta! Faculdade é a capacidade mental (natural ou adquirida) de formular questões, juízos, conceitos etc.

Ou seja, Kant quer saber no que se constituem os sentimentos de prazer e desprazer e como isso acaba por constituir uma terceira faculdade, além das anteriormente citadas. A questão possibilidade da existência de formas está de volta: existem formas universais e necessárias que subordinam o mundo natural ao da liberdade? O mundo natural é determinado pela necessidade. O mundo da liberdade é teleológico, isto é, nele domina a ideia de um fim.

O que é fim? Fim, neste caso, não significa térmico, mas um fim a ser alcançado.

Pelo fato de esta crítica tratar de juízos, isto significa que eles, os juízos, precisam ser definidos. Juízo é um enunciado, uma afirmação que pretende explicar alguma coisa de modo racionalmente justificado. No caso, Kant encontra dois tipos de juízos, como você entenderá a seguir a partir desta citação do texto *Kant – Vida e Obra* (1983, p. XVII):

> Kant distingue na faculdade de julgar dois tipos de juízos: o juízo "determinante" e o juízo "reflexionante". Este último, à diferença do primeiro, refere-se à representação de um objeto, não a um conceito; refere-se às exigências e estados subjetivos do homem. O sentimento de prazer e desprazer constitui a fonte do juízo reflexionante, que concilia a faculdade de conhecer e a de desejar, na medida em que subordina um conteúdo representativo a um fim.

Tentarei explicar. O juízo determinante permanece no âmbito dos juízos universais e necessários, isto é, ele designa aquilo que é necessariamente de certo modo para todos. O juízo reflexionante é diferente. Ele decorre de uma observação

subjetiva. Por exemplo, um criador de porcos chega à seguinte conclusão: esta porca é bela. Mas, é neste momento que a "porca torce o rabo", como diz o ditado popular. Como é que uma coisa que eu considero bela pode ser acreditada como sendo igualmente bela para todos? Isto é, como é que um enunciado particular, *a porca é bela*, pode se tornar *um juízo universal*? Mas, vamos por partes. Primeiro vou citar mais um parágrafo, para que você entenda a diferença entre os juízos. Cito, pois, *Kant – Vida e Obra* (1983, p. XVII):

> Para Kant, existem duas espécies de juízos reflexionantes: os teleológicos e os estéticos. Nos teleológicos, o objeto é considerado, segundo as exigências da razão, como correspondendo a uma finalidade objetiva; adaptando-se àquelas exigências, suscita um sentimento de prazer. Nos juízos estéticos, o objeto é relacionado com um fim subjetivo, ou seja, com o sentimento de eficácia sentido pelo homem diante desse objeto.

Ou seja, nos juízos teleológicos, aqueles que estão conformes afins, no momento em que estiverem efetivamente conformes com os fins da razão, produziram como efeito dessa conformidade, o sentimento de prazer. Quanto aos juízos estéticos, eles aludem aos fins subjetivos das pessoas, isto é, aquilo a que nós individualmente enunciamos. A seguir, na sua terceira crítica, Kant analisa os juízos estéticos como segue. Cito *Kant – Vida e Obra* (1983, p. XVII):

> Em primeiro lugar, [Kant] distingue o belo do agradável e do útil, mostrando que o sentimento relativo a estes últimos tem como condição uma correspondência entre o objeto e um interesse meramente individual e contingente ou puramente racional. Ao contrário, no sentimento de belo, não ocorre esse tipo de condicionamento: a finalidade a que corresponde o objeto deve ser inteiramente desprovida de qualquer intenção e consistir simplesmente no efeito que produz no modo de considerar as coisas, prescindindo da realidade empírica do objeto. O que importa no sentimento do belo é apenas a forma da representação, na qual se realiza a plena harmonia entre as funções cognoscitiva, sensível e intelectual. Como essa harmonia é inteiramente independente do conteúdo empírico da representação e dos condicionamentos individuais, o sentimento de belo resultante é apriorístico e, como tal, fundamenta a validez universal e necessária dos juízos estéticos. Por isso também, segundo Kant, o sentimento de belo é comunicável, embora não seja passível de demonstração.

Ao que parece no caso da estética a fruta também não cai longe do pé. "O que importa no sentimento do belo é apenas a forma de representação", isto é, a forma exige a harmonização entre "as funções cognoscitiva, sensível e intelectual". Não existe espaço para mais nada a não ser a afirmação da prevalência dessa harmonização necessária. Em outras palavras isso significa o seguinte: os objetos não têm importância, ao que parece, porque sendo a harmonia completamente independente do "conteúdo empírico da representação e dos condicionamentos individuais" aquilo que é chamado por Kant de "sentimento do belo" é *a priori*, ou seja, independente da experiência. Segundo Kant, isso permite que o juízo estético seja comunicável, porém, ele não é passível de demonstração, isto é, o belo é aquilo que agrada universalmente sem que se possa dar dele uma definição demonstrada. Ou seja, não é possível ao criador de porcos que ele demonstre porque ele acha bela aquela sua porca. Na citação seguinte isso poderá ficar claro. Cito, portanto, Kant – Vida e Obra (1983, p. XVII): "A beleza pura ou livre de todo interesse pode ser obtida, segundo Kant, somente num jogo de formas em

que se realiza a harmonia do pensamento com o sentimento, por si mesmo e sem nenhum significado: nas flores, nos arabescos, na natureza idílica". Ou seja, a arte não precisa existir para que se tenha a noção de beleza.

A seguir, Kant analisa aquilo que ele denomina sublime, que segundo a sua definição, não pode ser captado pela intuição sensível, mas somente pelo intelecto. De acordo com o mesmo texto que estou citando, o sublime seria "um estado subjetivo determinado por um objeto cuja infinidade se alcança pelo pensamento, mas não se pode captar pela intuição sensível". Esta interpretação desvaloriza a sensibilidade humana em favor da sublimação da sua racionalidade "dando-lhe consciência do triunfo do suprassensível sobre o sensível. O sublime, tanto quanto o belo, é fonte de sentimento de prazer universal".

Quanto à obra de arte, Kant ensina que ela é uma "produção consciente de objetos que geram a impressão de terem sido produzidos sem intenção". São obras do gênio de um artista que trabalha de modo diferente daquele dos cientistas. O resultado do trabalho do artista é tão mais valorizado se ele for conforme a aparência da natureza, no sentido de ser algo como se fosse igual à natureza, mas sem a intenção de parecer-se com as formas naturais.

Na segunda parte da *Crítica da Faculdade de Julgar,* Kant apresenta a vinculação da estética com a ética, ou moral, submetendo-a aos mesmos princípios teleológicos que a razão prática, como segue na citação do texto extraído de *Kant – Vida e Obra* (1983, p. XVII):

> A segunda parte da *Crítica da Faculdade de Julgar* trata do juízo teleológico, segundo a forma da ligação do sensível ao inteligível, do real ao ideal, da necessidade à liberdade, do teórico ao prático. Aqui também Kant indaga quais as condições de possibilidade *a priori* de tais juízos, examinando a exigência racional que leva o homem a considerar a natureza do ponto de vista da finalidade. Para Kant, entre o conhecimento *a priori* da natureza, dado pela matemática e pela física, e o conhecimento dos fenômenos particulares, dado pela experiência, existe uma correspondência finalista. Contudo, conhecer de modo universal e necessário o processo pelo qual se realiza tal correspondência somente seria possível por uma inteligência criadora das formas e, ao mesmo tempo, do conteúdo de suas representações, em vez de receber o conteúdo como um dado. A existência de tal espírito não pode ser demonstrada; trata-se de postulado da razão prática que formula um juízo teleológico geral, solucionando a antítese entre o mundo sensível e lei moral na totalidade da natureza e subordinando o primeiro à segunda.

4 ASPECTOS INTRODUTÓRIOS DA ÉTICA E DA ESTÉTICA EM SCHILLER

O resumo que apresentei, seguindo especificamente o texto: *Kant – Vida e Obra* sobre a *Crítica da Razão Prática* e sobre a *Crítica da Faculdade de Julgar*, de Kant, teve como objetivo mostrar, mesmo que de modo muito esquemático e provisório, o seu vínculo interno, isto é, como a preocupação estética se torna uma preocupação moral. Esta relação não ficou bem esclarecida. Mesmo assim, vou apresentar agora, o pensamento de Friedrich Schiller (1759-1805). Schiller pertence ao Romantismo Idealista e estudou a obra de Kant a fundo. Desse estudo

resultou uma posição estética e moral que, em alguns aspectos, se assemelha às de Kant e em outros não. Este resumo, o do pensamento de Schiller, não será tão extenso quanto o de Kant.

O que aparece como mediadora da discussão de Schiller com Kant é a liberdade, tendo a Arte e Estética como meio, como *medium*, especialmente em Schiller. Mas, esta não é uma questão ingênua, pois como você deve recordar daquilo que escrevi sobre o Romantismo e sobre a Revolução Francesa, a discussão, tanto de Kant quanto a de Schiller, estão no âmago de um problema político de peso. A liberdade em questão é a do sujeito burguês que se depara com a sua própria dissolução enquanto sujeito num mundo cada vez mais objetivo. A questão é: o que fazer para que sujeito e objeto se relacionem de modo que um não exclua o outro, que um não anule o outro, no âmbito da vida real.

Não é sem propósito que Schiller é o inventor da expressão "*alma bela*", pois ele acredita que a beleza seja uma das únicas possibilidades de superar aquele conflito imanente à situação de sujeito livre, mas que, enquanto sujeito livre se depara imediata e factualmente com a liberdade do outro. E se todos são livres parece que um elimina a liberdade do outro, ou seja, cada sujeito é o limite da liberdade do outro. Como se resolve este problema depois de Kant? Schiller aposta *na educação estética do homem* a fim de resolver este conflito que é próprio da Modernidade. Sobre o tema cito Reale e Antiseri (2003, p. 37, v. 3).

> No escrito *Sobre a graça e a dignidade*, Schiller cria a célebre figura da "alma bela" (*die schöne Seele*), destinada a grande repercussão na época romântica. A "alma bela" é aquela que, superando a antítese kantiana entre *inclinação sensível e dever moral*, consegue cumprir o dever com *natureza espontânea*, premida precisamente pela beleza. A "alma bela", portanto, é a alma dotada daquela "graça" que harmoniza "instinto" e "lei moral".

Assim sendo, já saímos obviamente, do âmbito da ingenuidade. A graciosa alma de Schiller é a alma burguesa domesticada, ou seja, o instinto biológico dominador deveria ser educado para parecer espontâneo. O próprio Schiller é bastante enfático quanto ao valor político de suas teses e isso aparece no final da Carta II, que cito na íntegra. Schiller (2002, p. 22): "(...) mostrarei que para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade. Essa prova, contudo, não poderá ser feita sem que eu traga à vossa memória os princípios mediante os quais a razão se guia em geral numa legislação política". Apesar de isso ficar explícito, é comum encontrarmos comentadores de Schiller que citam somente uma parte da frase aludida, como o faz, por exemplo, Hermann (2005, p. 43): "A relação entre ética e estética encontra, em *Cartas sobre a educação estética da humanidade* (...), um dos momentos mais altos da arte educadora, pois é pela beleza que se vai à liberdade". Na sequência da citação Hermann toma o sujeito "humanidade" como universal e desloca completamente o significado ideológico da questão para a pura educação, como se isso fosse possível. Cito Hermann (2005, p. 43):

> A arte contém, pelo seu caráter *sociável*, a possibilidade de superar as fragmentações da modernidade e o egoísmo hostil. Encontramo-nos enredados nos efeitos do progresso e numa separação entre entendimento e sensibilidade, com dificuldades de instaurar um ideal de humanidade. Schiller percebe que esse estado ideal de humanidade depende da educação e não de processos revolucionários como aqueles observados na Revolução Francesa; ou seja, o caráter revolucionário pode vir da arte, conciliando sentimento e liberdade.

Pois bem, a questão não é de sentimento, mas de percepção sensível, de sensações estéticas, como você viu da etimologia da palavra Estética, mesmo que o próprio Schiller denomine os poetas de seu tempo de "sentimentais" relativamente aos poetas antigos, como ele escreve num ensaio *Sobre a poesia ingênua e sentimental*. A questão também não é tão simples quando se alude ao pretenso "ideal da humanidade". Ao tomar a humanidade como sujeito universal o que fica de fora é a questão das classes sociais concretas, ou seja, a burguesia emergente, o proletariado e a aristocracia, em permanente conflito. Fica de fora também, o conflito da burguesia em relação a si mesma. Mas, aqui não é o momento de fazer comentários críticos. Fiz este rápido comentário somente para chamar a sua atenção de que o assunto não é simples e para que você não esqueça que não se pode estudar nada sem a necessária vinculação histórica concreta do assunto estudado, como já escrevi reiteradamente. Na sequência cito mais um parágrafo de Reale e Antiseri (2003, p. 37):

> Nas *Cartas sobre a educação estética*, Schiller precisa que há dois instintos fundamentais no homem: um "instinto material" e um "instinto voltado para a forma": o primeiro está ligado ao ser sensível do homem e, portanto, à materialidade e à temporalidade; o segundo está ligado à racionalidade do homem. A composição da antítese entre os dois instintos não deve ocorrer sacrificando totalmente o primeiro em benefício do segundo, porque assim ter-se-ia forma sem realidade, mas sim harmonizando-os mediante o que ele chama "o instinto do jogo" (recorde-se o kantiano "livre jogo" das faculdades), que precisamente media a realidade e a forma, a contingência e a necessidade. Esse livre jogo das faculdades é a liberdade. Schiller também chama o primeiro instinto de "vida" e o segundo de "forma" e o livre jogo de "forma viva", e esta é a beleza. Para tornar o homem verdadeiramente racional, é preciso torná-lo "estético". A educação estética é *educação para a liberdade através da liberdade* (porque a beleza é liberdade).

Pois bem, o que é complicado é determinar com precisão o que significa liberdade para Schiller. Parece-me, como ele o expressas nas Cartas, que a liberdade é algo como uma autodeterminação do objeto estético, independentemente de ele ser natural ou artístico. O objeto ou a beleza não poderia sofrer qualquer constrangimento externo. Muito embora essa definição seja um tanto precária ela parece determinar o âmbito do estético mesmo como um impulso lúdico a partir do livre jogo das faculdades, aos moldes de Kant.

Por outro lado, não resta dúvida de que a pretensão de Schiller é política. Mas, é também, ao que parece interesseira. Vimos já, que a arte começa a se tornar autônoma, mesmo assim os artistas e filósofos, especialmente na Alemanha cuja aristocracia ainda é forte, dependem das benesses de um mecenas, portanto, o mecenas não pode ser contrariado, como explica Lesscourret, a respeito de Schiller (1994, p. 262):

> Friedrich Schiller nasceu em 1759 em Marbach (perto de Stuttgart, na terra do romantismo). Morreu em 1805 em Weimar, a cidade de Goethe. Essa translação não possui apenas interesse anedótico: ela é sintomática da condição social do artista no final do século XVIII. O artista, o criador, é tributário de um mecenas a quem se deve agradar se quiser obter seu apoio e prosseguir graças a ele sua criação: ou ele se curva, ou ele rompe, ou – e é o mais raro e o melhor dos casos – ele encontra um comanditário cujos gostos – ou largueza de visão – combinam-se espontaneamente com os seus e o encorajam em seu caminho.

De acordo com a autora citada, Schiller teria encontrado o mecenas "cujos gostos combinavam espontaneamente", razão pela qual acabou mudando-se de Marbach para Weimar. A própria autora relata, contudo, que esta mudança deveu-se ao fato de Schiller ter desagradado o seu antigo mecenas com a encenação de sua peça denominada de *Os Bandidos*. Cito a seguir novamente Lesscourret (1994, p. 262): A peça "parecia ao soberano de sua Suábia natal um perigoso fermento de revolta, que Schiller conheceu primeiro a prisão antes de fugir para terras mais setentrionais, onde recebeu o apoio de Goethe e de seu protetor esclarecido, o Grão-Duque de Weimar". Ou seja, depois da experiência de ter desagrado um senhor, dificilmente ele desagradaria o segundo, pois o "esclarecimento" de qualquer pessoa poderosa vai somente até onde os seus interesses econômicos e políticos não sejam contrariados. Schiller, fez com certeza observações muito pertinentes em relação às obras de arte, à arte e aos artistas, mas as suas conclusões acerca da educação estética e da política parecem constituir-se numa espécie de justificativa da posição da aristocracia germânica do seu tempo.

Alguns tradutores utilizam Bandoleiros em vez de Bandidos.

Porém, a informação de Lesscourret contradiz a informação de Mário Suzuki, tradutor e comentador da obra em questão. De acordo com Suzuki, o mecenas de Schiller é Friedrich Christian Von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg. Recebeu uma pensão anual de "mil taleres" entre 1791 e 1793. Ao que parece Schiller mudou-se para Weimar somente em 1799, onde faleceu em 1805.

Com isso não estou afirmando que Schiller não tenha sido um artista e um teórico. Ao contrário, ele foi tanto artista quanto filósofo no sentido estrito destes termos. A sua forma de pensar e de escrever atestam a sua capacidade de interpretação das contradições de seu tempo, em obras de arte (especialmente peças teatrais e poemas) e em textos teóricos. Porém, as suas conclusões políticas e morais, apesar de bem escritas e inteligentes e que ele mesmo chama de revolucionárias, parecem, por um lado fazer apologia à classe burguesa e ascensão e, por outro, justificar a nobreza europeia. Alguns preconceitos também são bastante evidentes em seus textos, como na comparação entre os sexos feminino e masculino, relativamente aos papéis da beleza e da violência. Para exemplificar, cito alguns trechos da Carta de número II e da longa Carta que encerra o seu livro, a de número XVII. (Schiller, 2002, p, 139): "Em meio ao reino terrível das forças e ao sagrado reino das leis, o impulso estético ergue imperceptivelmente um terceiro reino, alegre, de jogo e aparência, em que desprende o homem de todas as amarras das circunstâncias, libertando-o de toda a coerção moral e física".

A questão é: que forças são estas? Pelo que foi escrito antes, trata-se do homem em *estado físico*, ou seja, submetido ao apelo dos instintos naturais, porém, Schiller vive sob o impacto da Revolução Francesa e da afirmação da propriedade particular em detrimento da propriedade de Estado, ou seja, da propriedade do rei, do príncipe, da aristocracia à qual ele é tributário. Para ele as leis ainda são sagradas, pois de certa forma são decorrentes da legislação divina. O terceiro reino que se instala é o do impulso estético decorrente da educação e que propõe a liberdade, embora não fique claro em relação ao que esta liberdade seria importante ou desejável. Em princípio trata-se de uma analogia ao livre jogo das faculdades de Kant. O impulso estético tem como princípio a aparência e o jogo lúdico. A "aparência" (*Erscheinung*) é o que eu chamo de "mostração", ou seja, é o ser da arte que se "mostra" que se dá a ver, ouvir ou sentir. Na língua portuguesa a palavra aparência tem um sentido negativo muito forte "a mera aparência", isto é, aquilo que aparece para enganar, um jogo de aparências que esconde a verdade. Aqui não é assim, a ideia de "aparência" (*Erscheinung*) em Schiller, é a ideia de "mostrar" a verdade do ser da arte, por consequência, da liberdade. A tradução correta ao que me parece seria mesmo "aparecer" em vez de *aparência*.

Ainda na Carta XVII encontra-se a ideia de que a história da humanidade é como que dividida em três estados: o dinâmico, o ético e o estético. Nas cartas anteriores Schiller explicou longamente a correlação entre os três estados. A seguir cito o resumo da questão como consta em Schiller (2002, p. 140):

> Se no Estado *dinâmico* dos direitos o homem encontra o homem e limita o seu agir como força – se no Estado *ético* dos deveres enfrenta o homem com a majestade da lei e prende seu querer, no círculo do belo convívio, no Estado *estético*, ele pode aparecer-lhe somente como forma, e estar diante dele apenas como objeto do livre jogo. *Dar liberdade através da liberdade* é a lei fundamental desse reino.

De acordo com as notas de número 99 e 06 do texto em português, parece que há uma contradição nesta última frase relativamente a outras formulações do tema da liberdade. O tradutor comenta, na nota 06, um trecho da Carta II, a partir da afirmação de Schiller ao mecenas de que o melhor uso da liberdade a ele concedida a fim de pesquisar as questões da moral e da política, seria o de abordar a questão da arte. Neste momento Schiller também afirma que não gostaria de ter vivido em outro século e nem gostaria de trabalhar para outro mecenas, como segue (SCHILLER, 2002, p. 21):

> Não haveria uso melhor para a liberdade que me concedeis do que chamar vossa atenção para o palco das belas artes? Não será extemporânea a busca de um código de leis para o mundo estético, quando o moral tem interesse tão mais próximo, quando espírito de investigação filosófica é solicitado urgentemente pelas questões do tempo a ocupar-se da maior de todas as obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política?
> Não quero viver noutro século, nem quero trabalhar para outro. É-se tanto cidadão do tempo quanto cidadão do Estado; e se se considera inconveniente ou mesmo proibido furtar-se aos costumes e hábitos do círculo em que se vive, por que seria menos dever considerar a voz da necessidade e do gosto do século na escolha do próprio agir?

> Esta voz, entretanto, não parece resultar em favor da arte; ao menos não daquela para a qual se voltarão minhas investigações. O curso dos acontecimentos deu ao gênio da época uma direção que ameaça afastá-lo mais e mais da arte do Ideal. Esta tem de abandonar a realidade e elevar-se, com decorosa ousadia, para além da privação; *pois a arte é filha da liberdade* e quer ser legislada pela necessidade do espírito, não pela privação da matéria. Hoje, porém, a privação impera e curva em seu jugo tirânico a humanidade decaída. A utilidade é o grande ídolo do tempo; quer ser servida por todas as forças e cultuada por todos os talentos.

Trata-se de uma descrição do que ocorre no século XVIII, bem como da enunciação de alguns postulados que segundo os comentadores compõem um círculo que estabelece uma relação estreita entre ética, estética e política. Na época em que Schiller escreveu Fichte teria notado essa correlação. E como consta da nota 06 (Carta II), a ideia de "arte como filha da liberdade" contrasta com a ideia exposta na carta XVII, "*Dar liberdade através da liberdade* é a lei fundamental desse reino".

Não é meu interesse apenas apontar eventuais contradições, porque elas são apontadas pelos comentadores com maior argúcia. Para concluir este tema quero citar uma parte da Carta XVII que relaciona mais adequadamente as questões políticas e morais citadas. Cito, pois, Schiller (2002, p. 140):

> O Estado dinâmico só pode tornar a sociedade possível à medida que doma a natureza por meio da natureza; o Estado ético pode apenas torná-la (moralmente) necessária, submetendo a vontade individual à geral; somente o Estado estético pode torná-la real, pois executa a vontade do todo mediante a natureza do indivíduo. Se já a necessidade constrange o homem à sociedade e a razão nele implanta princípios sociais, é somente a beleza que pode dar-lhe um *caráter sociável*. Somente o gosto permite harmonia na sociedade, pois institui harmonia no indivíduo. Todas as outras formas de representação dividem o homem, pois fundam-se exclusivamente na parte sensível ou na parte espiritual; somente a representação bela faz dele um todo, porque suas naturezas têm de estar de acordo. (...) Somente a beleza fruímos a um tempo como indivíduo e como espécie, isto é, como *representantes* da espécie. O bem sensível faz feliz a *um*, já que está fundado numa apropriação que implica exclusão; e não *o* fará mais que parcialmente feliz, pois a personalidade não estará participando. O bem absoluto só pode trazer felicidade sob condições que não podem ser pressupostas em geral; pois a verdade é o prêmio da renúncia, e somente um coração puro acredita na pura vontade. Só a beleza faz feliz a todo mundo; e todos os seres experimentam a sua magia e todos esquecem a limitação própria.

Existe, nestas linhas citadas, algo como uma espécie de programa de reforma da humanidade através da beleza. A educação para a beleza em Schiller parece ser a solução para todas as contradições estritamente humanas de um ponto de vista subjetivo e a solução para as contradições sociais, de um ponto de vista objetivo. O Estado estético seria solução para aquilo que a Revolução Francesa se propunha e não estava conseguindo alcançar, como Schiller explica (2002, p. 141): "No estado estético, todos – mesmo o que é instrumento servil – são cidadãos livres que têm os mesmos direitos que o mais nobre, e o entendimento, que submete violentamente a massa dócil a seus fins, tem aqui de pedir-lhe o assentimento". Ora, esta é, no mínimo, uma posição estranha, pois justifica não somente a servidão, como a opressão objetiva desde que, subjetivamente, todos

se sintam libertos pela apreciação da beleza. Que beleza pode existir num casebre fétido de um operário das fábricas de Liverpool na década 1790, por exemplo? Que beleza pode existir para um servo ou para um escravo?

5 COMENTÁRIO DE HABERMAS SOBRE SCHILLER

De acordo com Habermas, Schiller apresenta com as suas *Cartas*, uma utopia que segundo penso, pode ser caracterizada como estética, ética e pedagógica. Habermas afirma, porém, que a sua utopia mantém-se nos limites da estética e que Schiller atribui a arte um papel social-revolucionário o que, aliás, é expressamente afirmado pelo próprio autor das *Cartas*. Outro aspecto que Habermas destaca é o de que a arte deve ocupar o lugar da religião na condução do agir humano. Cito Habermas (1990, p. 51): "No lugar da religião deve ser a arte que pode ser ativa enquanto poder unificador, porque ela é entendida como uma "forma de transmissão" que intervém nas relações intersubjetivas dos homens". Schiller entende a arte como uma razão comunicacional que se irá realizar no "Estado estético" do futuro.

Esta perspectiva aparece na Segunda Carta, conforme já comentei anteriormente. A beleza seria um importante meio para guiar o homem à liberdade, pois de certo modo a liberdade se encontra na beleza, ou como explica Habermas (1990, p. 51): "a própria arte é o médium da formação do gênero humano em verdadeira liberdade política". Ele afirma também, que não se trata apenas do indivíduo, mas de um contexto coletivo, ou seja, o "povo" deveria ser educado através da beleza. Como esta educação visa a um fim político, obviamente ela se realiza através do postulado moral da ação livre.

Schiller, segundo Habermas, considera que a modernidade estaria dividida "nos termos dos conceitos kantianos", por isso ela necessita de unificação que poderia ser alcançada através da educação estética. A modernidade estaria também como que decadente, por isso, a arte haveria lhe recuperar a integridade, como explica Habermas (1990, p. 52): "Por isso, Schiller aposta na força comunicativa, instituinte de comunhão, solidária, no *caráter público* da arte. A sua análise da atualidade desemboca na visão de que nas relações modernas da vida as forças particulares só se diferenciaram e desenvolveram ao preço da fragmentação da totalidade".

As descrições de Schiller sobre a sua época já foram comentadas. O seu objetivo é o de superar os problemas da alienação decorrentes do avanço do capitalismo, que ele entende, segundo Habermas, sejam apenas um efeito secundário do progresso e mesmo necessário para o desenvolvimento, ao contrário de Marx. No fundo, apesar de seu idealismo Schiller parece compreender que alguma coisa não vai bem, na modernidade, para a massa da população. E esta é que precisa ser esteticamente educada. Mas, segundo Habermas, não se trata da estetização das relações da vida, mas das relações de entendimento, possivelmente, com vistas a evitar conflitos como os da Revolução Francesa. Sobre o assunto cito Habermas (1990, p. 54):

> A utopia estética de Schiller claro não visa uma estetização das relações da vida, mas sim o revolucionar das relações de entendimento recíproco. Perante a dissolução da arte na vida, que os surrealistas mais tarde exigem programaticamente, que os dadaístas e seus seguidores querem levar a cabo provocatoriamente, persiste Schiller na autonomia da pura aparência. É certo que ele espera da alegria motivada pela aparência estética a "revolução total" de "todo o modo de sentir". Mas a aparência só permanece uma aparência puramente estética enquanto prescindir da assistência da realidade. Semelhantemente a Schiller determina mais tarde Herbert Marcuse a relação entre arte e revolução. Uma vez que a sociedade não se reproduz só na consciência dos homens, mas também nos seus sentidos, a emancipação da consciência tem de estar enraizada na emancipação dos sentidos – "tem de ser dissolvida a intimidade repressiva com o mundo-objeto dado".

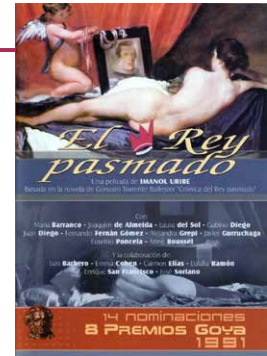
A arte deve manter enquanto tal, sem dissolver-se na vida. A sua dissolução seria o seu fim, ao que me parece, pois aquilo que não aparece enquanto algo objetivado desaparece não existe enquanto ser autônomo. Autonomia aqui não é a completa independência de um objeto, mas o seu existir conforme suas leis internas e externas autônomas, ou seja, sua poética. A existência, pois, do objeto artístico diferenciado dos demais objetos parece necessária para garantir a educação estética e, consequentemente, a emancipação da consciência "enraizada na emancipação dos sentidos" como explica Marcuse, citado por Habermas. Para encaminhar a conclusão deste comentário, cito, relativamente a questão de que não deve desaparecer, mas aparecer, mais uma vez o texto de Habermas (1990, p. 55).

Não obstante, a arte não deve consumar o imperativo surrealista, ela não deve transitar para a vida sem ser sublimada: "*Um fim da arte* só é imaginável (num estado) onde os homens já não estão em condições de distinguir entre verdadeiro e falso, bem e mal, belo e feio. Esse seria o estado de barbárie completa no ponto mais elevado da civilização". O Marcuse da última fase repete a advertência de Schiller face a uma estetização não-mediatizada da vida: a aparência [o aparecer] só desenvolve a sua força conciliadora enquanto aparência [aparecer] – "enquanto (o homem), no domínio teórico, se abstém conscienciosamente de afirmar a sua existência e enquanto ele renuncia, no domínio prático, a conferir-lhe existência".

Ou seja, para Schiller, "a estetização do mundo da vida seria legítima apenas no sentido de que a arte atua de forma catalisadora", isto é, como um meio capaz de reunificar aquilo que fora dividido através da metafísica que opõe teoria e prática e que opõe os interesses dos indivíduos na sociedade. Schiller, no entanto, está longe de ser um revolucionários aos moldes de Marx e Engels, apesar de ter consciência da exploração dos trabalhadores e das formas de governo despóticas.

O Rei Pasmado e a Rainha Nua. Você também pode ler o romance que deu origem ao filme. Ele se encontra disponível on-line.

Baseado no romance de Gonzalo Torrente Ballester, o filme narra as descobertas sexuais do rei da Espanha na época da Inquisição, em 1620. Ano 1991. Gênero: Comédia/suspense. Diretor: Imano Uribe.

Informações retiradas dos sítios eletrônicos: <cinemacultdown-loads.blogspot.com e filmow.com/o-rei-pasmado-e-a-rainha-nua-t16342>.

RESUMO DO TÓPICO 2

A Ética, em Kant, é marcada pela separação entre os âmbitos da ciência e do agir humanos. A ação é orientada pela noção de dever. A sua ética formal, isto é, ele produz uma forma a partir da qual se podem deduzir as normas para a ação. O imperativo categórico é essa forma de modo que define a maneira como devemos agir: "Age de tal modo que a máxima da tua vontade possa valer sempre ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal". É isto que caracteriza o seu formalismo: fornecer a fórmula para agir, pois Kant não pretendeu dizer às pessoas o que elas deviam fazer, mas a partir de que princípios deviam agir. Trata-se do seguinte: a vontade deve agir sob o controle da razão, só assim ela pode determinar o desejo de obedecer à lei moral. A lei moral seria necessária assim como o são as leis da natureza determinadas pela física e pela matemática. Ele sabe que existe, na tradição, uma variedade significativa de normas e preceitos morais, mas não se trata disso. Trata-se de encontrar um princípio universal que funcione como lei necessária do agir moral. Isso significa encontrar princípios a priori para a lei moral, da mesma forma como nas ciências eles existem, isto é, sem a necessidade da experiência.

Da mesa maneira que nos registros da razão pura (conhecimento, ciência) e da razão prática (agir moral, ética) Kant julgou ter encontrado os seus princípios a priori universais e necessários, acredita encontrá-los também para o registro da sensibilidade estética. Este tema é analisado na Crítica da Faculdade de Julgar. A chamada Terceira Crítica apresenta o que seria uma síntese do que fora discutido nas duas anteriores. Nela Kant investiga as sensações de prazer e desprazer relativamente ao belo natural e artístico, dando preferência ao belo natural. Para ele, belo é aquilo que agrada sem interesse. Em consequência, as obras particulares não importam, pois o juízo para ser válido necessita ser universal. A racionalidade humana é quem garante a universalidade do juízo estético.

A Filosofia de Schiller apresenta a particularidade de, através de uma proposta de educação estética revelar uma vinculação mais específica entre a moral e a política. Ele destaca que a beleza seria a única instância unificadora da humanidade. Toma a ideia de humanidade como um sujeito universal, embora reconheça as diferenças sociais. Imagina que a beleza poderia produzir uma espécie de unidade moral e social, já que ela poderia ser universalmente aceita como um medium (meio) catalisador da humanidade.

Como a beleza é aceita por todos, pois todos a buscam, ela poderia ser um substituto da religião para produzir a coesão social, uma vez que as religiões objetivas não têm conseguido tal fim. A sua proposta contém todos os elementos do romantismo clássico foi apresentada uma série de cartas que preconizam a busca da liberdade por intermédio da estetização do mundo da vida.

AUTOATIVIDADE

1 Quais são as características da ética de Kant?

2 Qual é o fundamento do sistema hegeliano relativamente a Eticidade e a Estética?

3 O que Schiller propõe com as suas Cartas?

TÓPICO 3

ÉTICAS E ESTÉTICAS MODERNAS II

1 INTRODUÇÃO

Neste Tópico estão em pauta os pensadores dialéticos: Hegel e Marx. Hegel é um pensador sistemático, isto é, a partir de um fio condutor, o "Espírito Absoluto", analisa toda a cultura e o conhecimento humanos até a sua época, ou seja, até as primeiras três décadas do século XIX. A sua obra é, por consequência, imensa. Mas não é pela quantidade de páginas escritas que Hegel foi influente, foi justamente pelo caráter sistemático de seu pensamento o qual contém, em sua interioridade, a estrutura da racionalidade contemporânea, isto é, a completa racionalização do tempo e do espaço das atividades humanas, de um ponto de vista do desenvolvimento da Ideia até chegar ao Espírito absoluto. Trata-se, portanto, de um idealismo extremado.

Marx, um hegeliano de esquerda, faz a crítica do seu sistema, bem como a crítica do idealismo em geral, incluindo o de Kant. A dialética de Hegel, a partir da crítica de Marx torna-se um método de investigação das ações humana, notadamente da Economia Política, nome que se dava na sua época, século XIX, ao estudo que os economistas realizavam do desenvolvimento das forças produtivas. O método de Marx ficou conhecimento como Materialismo Histórico e Dialético. A palavra "materialismo" tem sido utilizada como propaganda ideológica contra o pensamento de Marx a fim de descaracterizá-lo. Mas estas discussões são estéreis, porém, às vezes perversas e outras vezes ingênuas. A ingenuidade está no fato de alguém acreditar que ser materialista é apegar-se exageradamente à materialidade das coisas, como se as coisas não fossem todas elas, sem exceção, compostas de matéria. Basta recordar as fórmulas químicas que indicam os "ingredientes da receita" dos corpos humanos, por exemplo. Ou esta, dita em contraposição à primeira: materialista mesmo é o capitalista, pois é ele quem gosta das coisas materiais objetivadas na propriedade privada.

Não se trata disso. O materialismo histórico e dialético é apenas um método de investigação como o hermenêutico, o analítico e tantos outros. As consequências da investigação feitas com este método é que podem ser diferentes. Em todo caso, antes de conhecer, não se pode falar contra. Aquela velha anedota "não li e não gostei" é novamente útil e é sempre necessário repeti-la. Portanto, vamos ao que interessa realmente: conhecer um pouco dos pensamentos de Hegel e de Marx. Depois, você mesmo tira as suas conclusões, como sempre afirmo.

2 ASPECTOS INTRODUTÓRIOS DA ÉTICA EM HEGEL

Em Hegel constata-se a existência de um sistema filosófico completo, ou seja, este pensador, a partir da *dialética do espírito*, trata de todas as manifestações culturais em conjunto e separadamente. Georg Wilhelm Friedrich Hegel nasceu em Stuttgart em 1770 e faleceu em Berlin em 1831. Conforme Jacques D'Hondt, Hegel foi um jovem brilhante desde o ensino secundário. Por ser pobre ingressou no *Stift,* de Tübingen, um seminário protestante, pois isto lhe garantia uma bolsa ducal. A situação era humilhante tanto para jovens pobres inteligentes como para os seus mestres, que estudavam nestas instituições buscando aprimoramento intelectual até surgir alguma oportunidade digna de trabalho ou alguma vocação intelectual, pois como já escrevi em várias oportunidades, na Alemanha da época, a situação não era nada confortável, especialmente para os pobres. Sobre o assunto cito D'Hondt (1984, p. 11):

> E aí o temos no *Stift*. Situação que, nestas condições é, sob muitos aspectos, humilhante, e como tal sentida pelos estudantes e por alguns dos seus mestres. Esta situação inspira-lhes o desejo de outra ordem das coisas, o sonho de um mundo mais sincero, mais livre e mais fraternal. Mas, na Alemanha no século XVIII, economicamente retardatária, politicamente desarticulada, esmagada por tiranias particularistas, esse sonho não tem nenhum meio para se realizar, e, em Würtemberg, nem sequer para se exprimir clara e publicamente. Os *Stiftler* [seminaristas] têm o sentimento de viver numa nação adormecida. Encontram facilmente o lazer [ócio, tempo vago para estudar] necessário para alinhar os seus sonhos, na mesma medida em que lhes é retirada qualquer ocasião para agirem eficazmente.

Pelo fato de a obra de Hegel ser sistemática em sentido estrito não se torna fácil separar claramente uma ideia de moral ou ética de suas ideais estéticas, pois todo o seu sistema é perpassado pela ideia de espírito absoluto. Em todo caso, a fim de que possamos abreviar a questão, a verdadeira posição moral de Hegel encontra-se no Pietismo Luterano, como explica Gomes (1993, p. XI):

> O Pietismo caracterizou o cristianismo luterano de todo o século XVIII alemão, sendo pelas fontes de que se inspira um revivalismo da mística medievo-cristã, anterior à reforma luterana. Mais atmosfera do que movimento, o Pietismo surge qual fiel da balança entre as duas grandes tendências da religiosidade germano-cristã: o Luteranismo ortodoxo e um crescente Cristianismo racionalista, mediante a vivência de uma piedade afetiva, com a tônica no amor prático, e com a átona no discurso teológico e racional das doutrinas.

Já a posição de Hegel, escrita por ele a respeito deste tipo de religiosidade parece confirmar a tendência místico-cristã de sua obra. Aliás, a ideia de um espírito absoluto parece ser de fato, a ideia do deus cristão. Cito a partir de D'Hondt um trecho de um texto sobre a Filosofia da História, de Hegel (1984, 68):

> Que a História universal é o curso desse desenvolvimento e o devir real do Espírito sob o mutável espetáculo de suas histórias – eis a verdadeira *Teodiceia*, a justificação de Deus na História. Só esta luz pode reconciliar o Espírito com a História universal e a realidade, a saber, que o que aconteceu e quotidianamente acontece, não só não é exterior a Deus, como ainda é essencialmente sua própria obra. (*Leçons sur la philosophie de l'Histoire*, [*Lições sobre a Filosofia da História*] tradução para o francês de J. Gibelin, Vrin, 1946, p. 409).

Não parece restar dúvida de que o sistema hegeliano é a expressão filosófica de uma Teologia, caso isso seja possível, pois pelo que sei nenhuma filosofia é filosofia se for apologética. A posição moral de Hegel depende, pois, desta sua postura religiosa. Para esclarecer esta questão, antes de tratar da Ética e da Estética cito, sobre o protestantismo hegeliano, ou seja, como Hegel explica o que ele entende pelo luteranismo que pratica, mais uma vez o livro de D'Hondt.

> Nisto reside a diferença entre o que é católico e o que é protestante. Nós não temos leigos. O protestantismo não está confiado à organização hierárquica de uma igreja, mas reside unicamente na inteligência geral e na cultura. Gostaria de acrescentar este ponto de vista ao da necessidade de uma excelente formação espiritual para os ministros protestantes: parece-me mesmo que é o mais importante. Terei de encontrar ocasião para o evocar e desenvolver nalgum lado. As nossas universidades e as nossas escolas são a nossa Igreja. Para ela, não são suficientes os sacerdotes e o culto, como na Igreja católica. (Carta a Niethammer, de 12 de julho de 1816. Correspondência de Hegel, Werke, (Hoffmeister), XXVIII, Hamburgo, Meiner, 1953, p. 89).

Como você acabou de ler, Hegel se define claramente como protestante pietista convicto nesta carta a Niethammer. E não se trata de nenhum arroubo de juventude, pois em 1816, Hegel era um homem maduro, com 46 anos de idade, tendo já consolidado o seu sistema filosófico. Fiz esta observação para evidenciar o tipo de apelo ideológico existente no sistema hegeliano, bem como na sua ética, isto é, ela postula um deus e um credo religioso específico.

Quanto ao caso de sua posição ética explícita, ela se esclarece através do conceito de eticidade. Ela se organiza sistematicamente na chamada *Filosofia do Direito* e supõe a crítica da ética de Kant. De acordo com Weber, a *Filosofia do Direito* em Hegel pode ser apresentada a partir de três postulados, como segue. Cito Weber (1996, p. 757):

> 1. O *direito abstrato* apresenta as formas concretas e imediatas da realização da ideia de liberdade. Trata-se de formas ainda indeterminadas, uma vez que ainda não existe mediação social. Incluem-se aí a propriedade, o contrato e a injustiça. 2. A *moralidade* trata da autodeterminação da vontade livre, dos propósitos e intenções que movem o indivíduo. Trata das condições da responsabilidade subjetiva. A vontade reconhece como seu somente aquilo que sabia e aquilo que queria fazer e cujas consequências podia prever. 3. A *eticidade* trata da mediação social da liberdade, isto é, das relações objetivas; da dimensão supraindividual. É somente nesta terceira etapa que se realiza o conceito do direito.

O que Hegel acha criticável na ética de Kant é a sua forma *a priori*. O dever ser em Kant não alcança a sua determinação factual e permanece, pois ao nível de um imperativo moral que não se realiza na prática. Falta-lhe, segundo Hegel, a mediação historicamente estabelecida pela família, pela sociedade civil e pelo Estado. De acordo com Weber, a pretensão de Hegel é a seguinte (1996, p, 759):

> Hegel pretende "superar" a moralidade kantiana com a eticidade. É nesta fase que se dá a objetivação e, portanto, a determinação do conteúdo moral. N § 142 da *Filosofia do direito* escreve: "O que é eticidade? Que minha vontade seja posta como adequada ao conceito e com isso superada e guardada (*aufgehoben*) sua subjetividade". Ora, esta situa-se ao nível da vontade imediata. Exige mediação social, isto é, objetivação e desdobramento. A eticidade não se situa ao nível das opiniões subjetivas, mas ao nível das instituições e das leis existentes em si e para si. É preciso insistir na necessidade de objetivação da moralidade subjetiva. Minha vontade livre tem que ser mediada pela vontade livre do outro, a fim de se universalizar. O imediato tem que ser mediado para que possa se estabelecer um princípio ético universal. Para que um princípio possa ser universalizado, tem que passar pelo processo de mediação social. A eticidade trata das determinações objetivas da liberdade e não pode ser confundida com as vontades particulares imediatas. Resulta daí (...) uma limitação das liberdades individuais, na medida de seu desdobramento e realização nas instituições sociais. "O dever que obriga só pode aparecer como uma limitação frente à subjetividade indeterminada ou liberdade abstrata". (*Rph*, § 149).

NOTA

A sigla Rph, advém de Grundlinien der Philosophie des Rechts, título original do livro de Hegel, utilizado por Weber no artigo que estou citando. Trata-se da abreviatura de Rechts Philosophie, ou seja, Filosofia do Direito. A tradução inteira do título é a seguinte: Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito, mas é comum encontrar-se a expressão "Princípios Fundamentais da Filosofia do Direito". O símbolo § e a numeração ao seu lado indicam o número do parágrafo do texto original.

Este resumo da questão, feito por Weber, mostra que as vontades individuais são limitadas por outras vontades. Para solucionar esse impasse são necessárias as instituições sociais, pois do contrário os indivíduos entrariam em conflito. As instituições sociais é que fazem a mediação dos interesses contidos nas vontades individuais.

Como expliquei, no início do Tópico 1, desta unidade, ao apresentar a etimologia das palavras ética, moral e hábito, aludi ao que Aristóteles denomina "segunda natureza" que é constituída pelo hábito. Pois bem, esta questão é retomada por Hegel, que dá a sua versão para as chamadas "duas naturezas", de Aristóteles. Cito Weber (1996, p. 760):

> A distinção hegeliana entre primeira e segunda natureza é esclarecedora. A primeira natureza diz respeito às vontades naturais, ao passo que a segunda inclui as determinações da eticidade. O ético é um modo de atuar universal, porque passou pelo processo de mediação. O hábito, no ético, se converte em uma segunda natureza que ocupa o lugar da primeira vontade meramente natural. "O costume e o que o direito e a moral ainda não são: o espírito. No direito, a particularidade não é ainda a particularidade do conceito, mas somente a vontade natural... Do ponto de vista ético, a vontade existe como vontade do espírito e tem um conteúdo substancial que lhe corresponde. A pedagogia é a arte de fazer éticos os homens; considera o homem como natural e lhe mostra o caminho para voltar a nascer, para converter sua primeira natureza em uma segunda natureza espiritual, de tal maneira que o espiritual se converta em hábito". (*Rph*, § 151, Zus).

Vou resumir o problema, muito embora o próprio resumo seja longo. A eticidade se efetua, ou seja, alcança a sua efetividade através da mediação das instituições, sendo a primeira delas a família, uma comunidade, porém ainda "natural", como explica Weber (1996, p. 761) sempre a partir de Hegel: "Se a eticidade trata do desdobramento da liberdade nas instituições sociais, a família pode ser definida como "o espírito ético imediato". (*Rph*, § 157). Nela o indivíduo passa a ser considerado como "membro de" uma comunidade. É o campo da eticidade natural".

A sociedade civil é o segundo passo rumo a eticidade. Nela predominam as disputas motivadas por interesses individuais. A questão se resolveria somente no Estado. Conforme Weber (1996, p, 763), "Dentro das determinações da ideia da liberdade, o Estado aparece como "verdadeiro fundamento", isto é, como lugar supremo capaz de garantir toda a estrutura da Filosofia do direito. A família e as corporações constituem-se nas suas bases éticas". É, pois no Estado que a eticidade se realiza, porque o Estado por seu poder realiza a mediação dos conflitos, fazendo com que aquilo que era apenas a vontade natural individual se torne um hábito coletivo a partir dos indivíduos, das famílias, das instituições em geral que culminam no Estado. O Estado, segundo Hegel citado por Weber é a "realidade efetiva da Ideia ética". (*Rph*, § 257).

Antes de prosseguir vou explicar rapidamente o que significa Ideia, Espírito, e Determinação em Hegel. As origens do pensamento de Hegel são múltiplas. A primeira e mais profunda de todas as concepções do pensamento de Hegel vem da Teologia, ou seja, para ele o cristianismo pietista, o deus cristão, são a fonte de toda a verdade. As outras matrizes do seu pensamento são o panteísmo de Espinosa e os idealismos de Fichte, Kant e Schelling. De acordo com Gomes, os três seguiram o "esquema de Kant" (1993, p. XVII):

> Todos admitem que a ordem do real acompanha a ordem da ideia, mas enquanto Fichte minora ou descuida a Natureza, afluindo a um Idealismo subjetivo, Schelling considerou a Natureza, mas descuidou a história, afluindo à necessidade de efetuar a dedução do real e do ideal a partir da ideia de um absoluto, a ambos indiferente, como se não houvesse absoluto. Ora, o que Hegel propõe consiste em deduzir toda a realidade a partir da Ideia, motivo pelo qual cria o Idealismo Absoluto, ou panlogismo.

Gomes destaca que a origem do pensamento de Hegel é teológica, metafísica e crítica. Como já expliquei, a sua vinculação primeira é a divindade cristã com todas as consequências desta adesão apologética, mesmo que ele afirme que sejam críticas às suas posições. São estas origens que, no fundo, resultam num quadro cujo motivo preferencial é o panteísmo místico com pinceladas da teologia cristã. Ainda de acordo com Gomes, temos a seguinte definição de Filosofia dada por Hegel (1993, p, XVII):

> A Filosofia é o saber do ser real total. O verdadeiro real é universal e objetivo. Ora, o real é real nas diferenças, esse real é uma atividade do pensamento, pelo qual o real é o próprio pensamento, não havendo real fora do pensamento, ou, só o pensamento é real. Por conseguinte a Ideia é o único real, o princípio de tudo, a própria essência de todas as coisas existentes enquanto existentes, e das inexistentes enquanto inexistentes. Logo, a ideia é também o ser absoluto, identificado, por derradeira instância, com o mesmo divino. A Ideia é o absoluto, o absoluto é a Ideia.

Como você observou, os conceitos de Ideia e de Espírito estão bastante claros, assim como a concepção do real ou do *efetivo.* O conceito de determinação implica a exteriorização do espírito na história, algo como o universal se manifestando no individual, no singular e retornando, pela mediação dialética, ao espírito. Cito novamente Gomes (1993, p, XVIII): "O conhecimento não depende da relação com o objeto externo, mas do conhecimento da sua própria ideia, essência ou conceito. (...) A Ideia formula-se no conceito, que se desenvolve mediante a contradição (...), pois o conceito, limitando a Ideia, nega a sua universalidade, ainda que a retenha em potência".

Trata-se de uma filosofia idealista, por isso a relação com os objetos externos não importa. O que é necessário, segundo Hegel, é o conhecimento da própria Ideia. Nas citações que farei aparecerá aquilo a que podemos denominar de passos da dialética de Hegel, pois a Filosofia "flui" da Ideia e através da dialética promove o progresso do conceito. Sobre o assunto cito mais uma vez Gomes (1993, p. XVIII):

> Se a Filosofia flui da Ideia, as disciplinas filosóficas derivam do progresso dialético do conceito, nas suas três formulações: o conceito simples ou por si (*an sich*), como na tese; ou fora de si mesmo (*ausser sich*), como na antítese; ou em si (*in sich*), como na síntese. O conceito por si mesmo é Deus, a que equivale, na ordem ideal, o conceito lógico, de onde a primeira disciplina filosófica ser a Lógica. Ao conceito fora de si equivale a Natureza, na ordem real e, por isso, na ordem ideal, a segunda disciplina, ou Filosofia da Natureza. O conceito em si, que é o espírito na ordem real, provoca, na ordem ideal, a Ciência do Espírito.

Você pode achar tudo isso estranho e complicado, mas vamos por partes. O que acima foi descrito é uma síntese muito limitada do esquema ou sistema hegeliano. A elaboração desta síntese, a partir do comentário de Gomes, foi necessária, pois do contrário você não entenderia a passagem da Ética para a Estética. Como se trata de um sistema é preciso indicar os seus pontos de apoio, e agora você já sabe que "o conceito" em Hegel é "Deus", no sentido de deus cristão. Talvez mais como espírito, isto é, *Geist* na terminologia alemã. A palavra

espírito (*Geist*) traz consigo, na Filosofia hegeliana, toda uma conotação semântica histórica das três culturas antigas que influíram na formação da cultura ocidental: o *spiritus*, do latim; o *pneuma*, do grego e o *ruach* hebraico, que segundo Menezes (1969, p. 254), "também significa respiração e vento, é essencialmente uma força motriz e a essência da vida".

Não se trata aqui de explicar os fundamentos da filosofia hegeliana em sua extensão porque é absolutamente impossível fazê-lo. Por isso, afirmo apenas que existe dentro do próprio desenvolvimento do pensamento de Hegel um início e uma culminância cujos movimentos vão do conceito enquanto subjetivo ao objetivo até o Idealismo absoluto que é a Ideia enquanto ideia, ou seja, perfeição do conceito que se dá a conhecer a si mesmo. Cito mais uma vez o texto de Gomes (1993, p. XVIII):

> Ao espírito subjetivo equivale a alma ou espírito da Natureza (*Naturgeist*). A torna-se consciência objetiva, torna-se Espírito cujo primeiro efeito formal é a Moralidade e, pois, o Direito, e, mediante a união da Verdade e do Direito, ela causa a Eticidade (*Sittlichkeit)*. Por sua vez, o Espírito absoluto ou Ideia absoluta, exprime a sua consciência, ou na Arte (intuição e imaginação), ou na Religião (afeto e representação) e, enfim, na Filosofia (o saber da própria Ideia).

Ufa! Chegamos finalmente à Estética?

3 ASPECTOS INTRODUTÓRIOS DA ESTÉTICA EM HEGEL

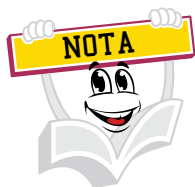
Falta pouco, mas estou chegando lá. Falta ainda explicar de modo mais eficiente esta hierarquia na qual a Ideia, que é o próprio *Ser*, se manifesta, ou seja, na Arte, na Religião e na Filosofia. Essa é uma consequência lógica e necessária do sistema hegeliano. A arte é capaz de expressar a Ideia, ou seja, o ser, por intermédio das formas sensíveis. A religião, por seu turno manifesta a relação entre finito e infinito, porém sem recorrer ao sensível. A Filosofia está no topo da hierarquia porque ela é capaz de conhecer e de revelar a verdade. Leia tudo isso de novo nas palavras de Gomes (1993, p. XVIII):

> Por ordem hierárquica de perfeição, relativamente à Ideia, Arte, Religião e Filosofia são os estados da Ideia e, pois, do ser. A Arte exprime a Ideia através das formas sensíveis; a Religião, sem o recurso do sensível, exprime a relação do finito e do infinito, uma vez que lhe incumbe já o posicionamento do homem em face de Deus, já a ideia de Deus no plano do espírito absoluto, plano esse que é o próprio Deus; enfim, a Filosofia que conhece a verdade de modo consciente e absoluto. Porém, a Filosofia não se dá toda de uma vez. Ela é também um processo infinito de geração e corrupção de teses, de antíteses e de sínteses [processo

> dialético], como vida da ideia na busca de sua forma mais determinada, ou mais elaborada, ao modo da trilogia aristotélica, em que a ideia viaja de simples potência, para real ato e plenitude de perfeição.

Agora é possível tratar mais especificamente do sistema das artes dentro do sistema maior de Hegel. Não existe uma ligação direta entre a eticidade e a estética em Hegel, a não ser no sentido de que ambas são formas de manifestação da Ideia. A arte a manifesta através das formas. Aliás, a Estética de Hegel é uma espécie de ápice da sua Filosofia do Espírito. Como expus na Unidade 1, a emergência da palavra estética é tributária ao pensamento de Baumgarten, mesmo que antes dele Wolff a houvesse utilizado. Foi, no entanto, Baumgarten que definiu o seu uso técnico. Aliás, a palavra estética, segundo Gomes, não foi inicialmente aceita sem maiores discussões. Várias alternativas foram propostas para designar a disciplina criada por Baumgarten, chegando até a se propor que ela se chamasse "calística", de *Kalós*, que na língua grega significava "belo". Acabou por prevalecer a denominação Estética que, a partir de Hegel, ganhou efetivamente mais consistência epistemológica.

De um ponto de vista do sistema, Hegel irá deduzir da Ideia de belo os vários belos particulares, inclusive, o belo artístico. Mas, ao contrário de Kant, Hegel discutirá apenas o belo artístico, porque ele é superior ao belo da natureza. E é superior porque é uma produção do espírito. Cito da introdução da Estética, alguns trechos. (HEGEL, 1993, p. 2).

NOTA

Quero ressaltar mais uma vez que esta apresentação da Estética de Hegel é muito esquemática. A obra completa possui aproximadamente 650 páginas, cujas folhas medem 23,5 cm por 16,30 cm e nas quais cabem duas longas colunas, impressas com tipos de tamanho reduzido. Portanto, para os limites deste nosso Caderno de Estudos, apresento apenas algumas das ideias principais do texto. Vale a pena ler o original.

> Esta obra é dedicada à estética, quer dizer: à filosofia, à ciência do belo, e, mais precisamente, do belo artístico, pois dela se exclui o belo natural. (...) Segundo a opinião corrente, a beleza criada pela arte seria muito inferior à da natureza e o maior mérito da arte residiria em aproximar as suas criações do belo natural. Se, na verdade, assim acontecesse, ficaria excluída da estética (...) uma grande parte do domínio da arte. Mas contra essa maneira de ver, julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica essa superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. Tudo o que provém do espírito é superior ao que existe na natureza. A pior das ideias que perpasse o espírito de um homem é melhor e mais elevada do que uma grandiosa produção da natureza – justamente porque essa ideia participa do espírito, porque o espiritual e superior ao natural.

Não há dúvida, portanto, sobre a relação entre o belo da arte e o belo da natureza. A prioridade dada por Kant ao belo natural é duramente criticada. Hegel afirma expressamente que não se pode negar dignidade às criações do espírito, pois a mais ínfima criação do espírito será sempre superior a qualquer obra da natureza por mais grandiosa que pareça ser. A arte seria um modo muito particular de manifestação do espírito, porque o espírito para se realizar pode aparecer sob as mais diversas formas, uma delas, sem dúvida, é a da arte. Mas, o problema da Filosofia de Hegel é justamente este: o "espírito" não pertence à natureza, ele é divino, sendo, portanto, não humano e só circunstancialmente se manifesta através do humano. Na verdade, como mostrarei adiante, o espírito se manifesta na arte através da figura humana, a sua mais significativa manifestação vivente. Na sequência da *Introdução* Hegel passa em revista as principais ideias que se tinham no seu tempo a respeito da beleza na arte e na natureza, para em seguida, discutir as suas "ideias relativas à obra de Arte". Mesmo assim, não deixa de fazer mais uma referência específica aos seus predecessores: Kant, Schiller, Goethe e Shelling.

Para dar conta da grande tarefa que se impôs Hegel traça um plano geral da obra. Em verdade, acredito que o plano da obra tenha sido elaborado pelos seus editores, dado que a Estética de Hegel é o resultado de várias séries de lições orais, proferidas a partir de apontamentos que foram compiladas por alunos para serem editadas em forma de livro. De qualquer modo, o plano geral da obra que obviamente foi escrito a partir das suas "lições", é o seguinte, conforme consta da Estética de Hegel (1993, p. 48):

> 1. Teremos primeiro, uma parte *geral* que terá por objeto a ideia geral do belo artístico enquanto ideal, bem como as mais íntimas relações que o belo apresenta com a natureza, por um lado, e com a criação artística subjetiva, por outro lado.
> 2. O conceito de belo artístico dá, em seguida, o lugar para uma parte *especial* porque as diferenças essenciais abrangidas nesse conceito tornam-se numa sucessão de formas artísticas particulares.
> 3. Teremos de considerar enfim a diferenciação do belo artístico, o progresso da arte na realização sensível das suas formas e no estabelecimento de um sistema que compreende as artes particulares e suas variedades.

Este plano geral mostra, portanto, a importância que a Estética ocupa no sistema hegeliano considerando-se que a sua premissa é a de que a arte é uma das formas mais significativas de manifestação da Ideia, no sentido de sua identidade com o absoluto, com o conceito. A seguir Hegel (1993, p. 48) chama a atenção para que não se confunda "a ideia do belo artístico com a ideia como tal, necessariamente considerada como absoluta em toda a lógica metafísica, pois que é uma ideia transfigurada em realidade e uma com a realidade". No mesmo passo explica que a "ideia como tal é a verdade em si, a ideia na sua generalidade não objetiva, ao passo que a ideia do belo artístico" é a realização individual da ideia em si através de sua manifestação individual, ou seja, numa determinação singular.

Para que você compreenda a questão com mais facilidade, assim espero pelo menos, vou retomar a questão da filosofia da natureza para, em seguida, voltar à filosofia do espírito e à importância da arte no sistema hegeliano. Para tanto, valer-me-ei do resumo feito por Mondin e que consta do seu livro *Curso de Filosofia*, volume três. Cito, pois, Mondin (2005, p. 49):

> Objeto da filosofia da natureza é a alienação da ideia de si mesmo ou a ideia *extra se* ("fora de si"), isto é, a natureza. Para Hegel "a natureza é a ideia na forma de ser outro"; nela, a ideia não somente está presente como também é negação de si, isto é, externa a sai mesma, mas a "exterioridade" constitui o modo de ser próprio da natureza, no qual cada coisa é externa a outra, em isolamento aparente. É necessário que o momento do *extra se* [fora de si] se contraponha ao *in se* [em si] para que a ideia encontre a si mesma em forma mais concreta, no espírito.

Trata-se de um passo da dialética cuja síntese é o espírito. Nesse passo dialético, a ideia retornou de sua alienação na natureza, tornando-se consciente de si mesma, superando as determinações inerentes a sua exteriorização como natureza. Este seria o nível mais elevado da realidade, o espírito absoluto. Trata-se de uma tríade que implica os três passos ou momentos do desenvolvimento do espírito no devir dos povos. Para sintetizar cito novamente Mondin (2005, p. 49): "espírito *subjetivo*, espírito *objetivo*, espírito *absoluto*. O espírito subjetivo atua nos indivíduos; o espírito objetivo, nos vários povos; o espírito absoluto, nas obras artísticas, religiosas e filosóficas".

Esta explicação, que de modo algum substitui a leitura dos textos de Hegel, pretende apenas exemplificar os vários desdobramentos do pensamento hegeliano exposto em várias disciplinas como "psicologia, história e saber absoluto". Da filosofia de Hegel foi extraído o seguinte esquema por Mondin (2005, p. 49-50):

> A primeira [psicologia] estuda as atividades que se desenvolvem a partir do espírito individual. A segunda [história] estuda a relação espiritual realizada nas instituições e na história. A terceira [saber absoluto] estuda as três expressões da autoconsciência do absoluto: a arte, a religião e a filosofia, que são os três modos nos quais o absoluto toma plena consciência de si mesmo. Na arte, de forma intuitiva; na religião, de forma simbólica e mítica; na filosofia, de forma conceitual e reflexa.

Fica, pois, evidente a importância da Estética de Hegel para a História da Filosofia. Não somente porque foi ele quem fez a síntese do assunto no início do século XIX, mas pela influência que teve o seu sistema na reafirmação do cristianismo como doutrina religiosa preferencial no Ocidente. O curioso é que, mesmo sendo Hegel um luterano pietista, a sua doutrina é aceita também pelos católicos, tanto é que existem muitos estudiosos de Hegel dentre eles. Aliás, ainda no século XIX os hegelianos se dividiram em duas correntes: os de direita que defendiam o caráter místico-religioso de Hegel; e os de esquerda, que defendiam o seu materialismo e a sua dialética. Dentre estes últimos se encontra Karl Marx (1818-1883). No século XX, ao que parece, o pensador católico hegeliano mais influente foi o italiano Benedetto Croce (1866-1952), tendo sido influenciado por Giovani Gentile (1875-1944), notório pensador neo-hegeliano fascista. Apesar de mais jovem do que Croce este último acabou sendo influenciado por Gentile. Segundo consta, Croce inicialmente também aderiu ao fascismo, mas rompeu, tanto com Gentile quanto com o fascismo.

UNI

O que Hegel tem a ver com isso? Nada. Não se pode sequer imaginar que Hegel tivesse alguma ideia fascista ou comunista. Hegel é um pensador tipicamente defensor da burguesia cristã.

NOTA

Já que toquei no assunto convém ser mais explícito: nem Hegel e nem qualquer outro pensador pode ser responsabilizado pelo que se faz com o seu pensamento, sempre sujeito a falsificações. É bom salientar também que Marx não falsificou o pensamento de Hegel. Marx apenas interpretou a sua dialética de outro modo. As interpretações feitas do pensamento hegeliano tanto pelos fascistas quanto pelos marxistas vulgares é que podem ser consideradas falsas. As interpretações teológicas, em geral, não são falsas porque Hegel também foi um teólogo.

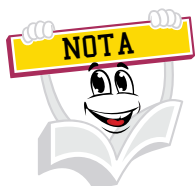
Volto ao assunto principal, a Estética em Hegel. Explico a seguir, a partir do *Curso de Filosofia*, de Mondin, a sua importância para o entendimento do sistema hegeliano, da sua doutrina do desenvolvimento do espírito enquanto manifestação na arte. Cito, pois, Mondin (2005, p. 50):

> A função da arte é expressar o absoluto em forma sensível. Uma obra é artística somente e quando é manifestação concreta do absoluto. O valor artístico da obra é proporcional à sua capacidade de tornar visível o absoluto. Outra tese original da estética hegeliana é a identificação da arte com o belo; o belo se encontra só na arte, não na natureza. A arte é arte somente enquanto bela. A forma estética não é separada do seu conteúdo.

Existe, consequentemente, uma diferença muito grande entre as estéticas anteriores. A de Baumgarten tratava a estética como uma espécie de teoria do conhecimento, na qual a percepção sensível era um conhecimento de categoria inferior ao racional, como você leu na Unidade 1. É também diferente na estética de Kant. Este considera o belo natural como sendo a referência, até porque para Kant, o que importa é a forma e não o conteúdo. Para Hegel importa a relação entre forma e conteúdo. Cito mais um parágrafo do texto de Mondin (2005, p. 50):

> Quanto à história da arte, Hegel distingue nela três fases: *simbólica, clássica e romântica*. Na primeira, o desequilíbrio entre a ideia infinita e a forma finita que deveria exprimi-la se manifesta no sublime; na segunda, este desequilíbrio desaparece e a forma se adapta perfeitamente ao conceito; na terceira, tomando o artista plena consciência da natureza espiritual e não física da beleza, a forma assume a função de instrumento do manifestar-se do absoluto.

Esta é uma versão bastante resumida da questão. Gomes, na *Introdução* a Estética de Hegel elenca os aspectos mais significativos da descrição destes três movimentos da arte. Explica ainda que não se trata de uma determinação necessariamente esquemática e cronológica da ocorrência daqueles momentos da realização da Ideia enquanto sua manifestação sensível na arte. Na chamada arte simbólica percebe-se claramente a convicção hegeliana de certo progresso da cultura, ou seja, de um amadurecimento do espírito por intermédio de suas constantes alienações e sínteses de superar e conservação, o que é explicitado por intermédio da tríade "levantar, suprimir e conservar" através da palavra alemã que expressa o conceito de *Aufhebung* e que tem justamente este significado. Este termo não tem um correspondente exato na língua portuguesa, por isso sempre que é necessário traduzi-lo existe a necessidade de uma nota explicativa.

NOTA

Conforme Menezes (1969, p. 251) Aufhebung advém do verbo aufheben, "levantar, suprimir, superar". Não, porém, somente na língua portuguesa que esta dificuldade se apresenta, pois nas línguas francesa, inglesa e espanhola, dentre outras, a dificuldade é a mesma. A imanência dialética deste termo em seu uso técnico parece sugerir, no meu modo de entender, um momento de alienação, um momento de negação e um terceiro momento, de síntese, que é a da conservação. Esta é também a explicação dada por Rosenfield ao se referir ao conceito de efetividade (Wirklichkeit). Cito Rosenfield (1982, p. 17): "A efetividade não é apenas o aparecer da essência, mas é o ato através do qual a reflexão vem a ser ativa na imediatidade do ser. Ela vem a ser a identidade negativa do processo de "superação" (Aufhebung) da interioridade na exterioridade e vice-versa, o que significa que a interioridade e a exterioridade conservam-se numa nova posição que totaliza, na efetividade, seus diferentes níveis de constituição".

Relativamente à Arte é isso que ocorre. A falta de uma forma adequada na arte simbólica não quer dizer que o espírito não tenha se manifestado na sua forma sensível, mas ele domina a forma expressional porque ela é ainda incapaz de conter toda a grandiosidade do espírito. Isso se resolve como que num passo dialético seguinte, ou seja, na arte clássica, como explica Gomes (1993, p. XXI):

> A arte clássica, em que a Ideia encontra perfeita conformidade coma matéria sensível, pois a forma é transfigurada, subtraída à limitação ou finitude, aderindo por inteiro ao conceito, à Ideia, porque a Ideia (infinita) encontra a forma justa (finita) na figura humana, que, segundo Hegel, é a única forma sensível capaz de representar o espírito, pelo que a figura humana nos surge como uma matéria sensível espirituada, ou um Espírito vivente numa figura e humana: essa mesma que, algumas vezes foi objeto de calúnia, como incapaz de revelar o ideal, ou como degradação do divino, quando na visão hegeliana, só no corpo humano o Espírito acha uma forma adequada de revelação.

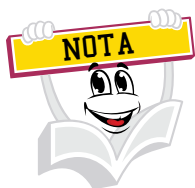
O correspondente da arte clássica parece configurar-se nas artes greco-romanas, mas especialmente na arte grega. A fase seguinte do processo de evolução da arte é denominada por Hegel de arte romântica ou cristã. Nesta fase da evolução da manifestação do conceito ou da Ideia através do sensível, ponto culminante do Espírito, pois ele transcende a forma. Assim sendo, a ruptura que se opera entre forma e conteúdo, mas não no sentido de um retorno ao período da arte simbólica, ao contrário. Conforme Gomes (1993, p. XXI): "em vez de exprimir pela figura humana, exprime-se pela própria interioridade do humano. A beleza, por efeito da religião cristã, e da própria configuração de Deus como puro Espírito, despoja-se dos valores corpóreos exteriores e procura o puro espiritual, a infinita subjetividade da infinita interioridade".

Assim sendo, concluo a exposição do pensamento de Hegel a respeito da ética e da estética. Passo a seguir à exposição, também sucinta, da Ética e da Estética de Marx.

4 ASPECTOS INTRODUTÓRIOS DA ÉTICA EM MARX

Assim como outros pensadores não escreveram uma ética e uma estética em particular, Marx também não o fez. Marx apresenta, contudo, uma aguda noção de ética e de moral, bem como de estética. Em verdade, as posições estéticas de Marx, embora existam, configuram-se mais numa perspectiva de interpretar o sublime como categoria estética da modernidade. A sua ética, ou moral, vem junto com o projeto de uma sociedade socialista que, evidentemente, nunca se realizou, pois os ditos socialismos reais existentes a partir do século XX, não se mostraram como efetivas propostas socialistas.

A Revolução Russa, de 1917, descambou no totalitarismo. A Revolução Chinesa que terminou em 1949, também encontrou sérias dificuldades para se estabelecer como República Socialista. Outras revoluções similares tiveram mais ou menos o mesmo fim. Foram movimentos importantes por vários motivos, mas por contradições internas, controles, agressões e embargos externos, nenhuma delas pode se estabelecer como modelo de Estado socialista. Do fato de elas não terem se constituído em Repúblicas Socialistas, não se deve deduzir, por consequência, que o Capitalismo seja o único modelo econômico verdadeiro. Conclusões precipitadas quase sempre geram erros grosseiros. E do ponto de vista da História da Humanidade, nada é definitivo e absolutamente certo ou errado. Isto não significa, por outro lado, que tudo seja relativo, como é costume se dizer e escrever daquilo que não se conhece.

NOTA

Conforme o livro Fórmula para o Caos: a derrubada de salvador Allende, de Luiz Alberto Moniz Bandeira, publicado em 2008 pela Editora Civilização Brasileira, a experiência do Chile, de passar do capitalismo ao socialismo por meio de vias legais (elegendo um presidente socialista), foi abortada por intermédio de suas contradições internas e, principalmente, por causa do Golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, organizado por Henry Kissinger e pela CIA, patrocinado e comandado pelo governo norte-americano.

Feitas estas observações volto aos conceitos de Ética e de Estética em Marx. Primeiramente vou tratar de seus postulados éticos e morais, para, em seguida, escrever algo sobre as suas ideias estéticas. Na apresentação do pensamento de Marx sobre ética e moral vou utilizar o livro intitulado de *Ética,* do filósofo, escritor e professor Adolfo Sánchez Vázquez que nasceu em 1915, em Algeciras, Província de Cádiz, Espanha e faleceu em 2011, na cidade do México. Foi obrigado a sair da Espanha em 1939, juntamente com outros intelectuais, após da vitória do General Francisco Franco, de extrema direita e adepto ao fascismo, sobre as forças revolucionárias republicanas, forças essas em sua maioria, de esquerda. Vázquez doutorou-se em Filosofia pela Universidade do México, na qual se tornou professor emérito. Marxista notório lecionou Estética e outras disciplinas, tendo escrito vários livros, a maioria deles publicada no Brasil.

De acordo com Vázquez (1986, p, 258) que fez um resumo do pensamento ético de Marx, “o homem real é, em unidade indissolúvel, um ser espiritual e sensível, natural e propriamente humano, teórico e prático, objetivo e subjetivo”. Esta descrição está muito próxima daquilo que eu defino como sendo o *homo faber*. Evidentemente, só pude chegar a esta definição a partir de Marx e de Gramsci, além de outros pensadores, especialmente os gregos, por incrível que isso possa parecer. Marx, contudo, ainda utiliza categorias nitidamente idealistas como a de “ser espiritual”, mas isso era próprio da época, pois não havia uma definição mais adequada para a mente humana, que é, aliás, a definição mais próxima de intelecto, confundida frequentemente com o conceito de racionalidade. Mas, a sua definição implica, conforme Vázquez (1986, p, 258), o seguinte: “O homem é, antes de tudo, *práxis*: isso é, define-se como um produtor, transformador, criador; mediante o seu trabalho, transforma a natureza, nela se plasma e, ao mesmo tempo, cria um mundo à sua medida, isto é, à medida de sua natureza humana”. Ou seja, nitidamente aparece nesta definição a categoria de homem como medida das coisas, de Protágoras, que foi redescoberta no Renascimento, como já afirmei várias vezes.

FIGURA 12 – MONUMENTO A MARX EM CHEMNITZ, ALEMANHA

FONTE: Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Karl_Marx>. Acesso em: 10 jul. 2013.

As outras características humanas que merecem destaque são as de sociabilidade e de historicidade. O homem estabelece, historicamente, relações sociais, relações de produção a partir das quais, segundo Vázquez (1986, p. 258), "se elevam as demais relações humanas, sem excluir as que constituem a superestrutura ideológica da qual faz parte a moral". Este aspecto é muito importante, porque quando se fala em "ideologia", normalmente, no senso comum, se pretende qualificá-la como algo negativo ou pejorativo. Vou dar um exemplo de uma posição ideológica a fim de que você possa perceber com mais clareza como isso funciona. Valcárcel (2005), ao estigmatizar os ateus e outras pessoas que possuem ideias próprias, trata-os como se não fossem humanos. Curiosamente, ela retira de um nobre do século XVII, uma máxima para utilizá-la como argumento de autoridade a fim de alcançar os seus objetivos nada acadêmicos e civilizados. Cito Valcárcel (2005, p. XX e XXI):

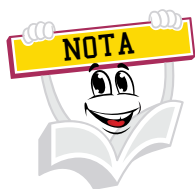
> É verdade que alguns são apenas doidivanas bem descritos na máxima de La Rochefoucauld: "É mais por orgulho que por falta de luzes que alguns se opõem com tanta obstinação às opiniões mais gerais: os primeiros lugares da razão já foram tomados e ninguém quer se ocupar com os últimos". Mas outros não atuam movidos pela soberba, mas por uma maldade vigilante. Esses ateus morais assustam qualquer um, mas não têm por hábito proclamar suas convicções às claras.

NOTA

La Rochefoucauld (1613-1680) foi um nobre francês, moralista, costumava escrever por meio de aforismos, depois de abandonar a carreira militar. Seu moralismo é próprio da época, mas o seu estilo de escrever parece ter influenciado Nietzsche.

As opiniões gerais da época são amplamente conhecidas e foram razoavelmente apresentadas neste texto. Contudo, quem ocupava os primeiros lugares na França feudal do século XVII era, obviamente, a nobreza que vivia da exploração do campesinato. Não me parece, portanto, um bom argumento de autoridade para ser utilizado como lição de moral. Todavia, a finalidade desta citação foi apenas a de exemplificar o óbvio: quem deprecia posições ideológicas alheias não pode ter a pretensão de que a sua posição também não seja ideológica, porque acusar indiscriminadamente as pessoas de ser praticantes de uma maldade vigilante e de que agem sub-repticiamente é, no mínimo, falta de educação. Esta é a questão de fundo deste exemplo.

Como já expliquei reiteradamente, todas as nossas posições são ideológicas, especialmente quando afirmamos que a "era das ideologias" acabou. Esta é uma posição moralista e estritamente ideológica. Esta afirmação, por um lado, converte-se numa ingenuidade moralista por parte de quem nela acredita sem criticá-la e, por outro lado, converte-se em perversidade cínica por parte daqueles que dela se aproveitam para tirar vantagem econômica e política. Portanto, compreender o que significa a "superestrutura ideológica" é importante para não ser levados no bico.

NOTA

Existem diferenças importantes entre as categorias "moral", "moralismo" "moralista" e "falso moralista". O que é "moral" já expliquei na definição de termos do início desta unidade, Tópico 1. Já o "moralismo" é, em princípio, uma espécie de sistema filosófico que trata de assuntos morais, similar a Ética. "Moralista" implica tratados de moral, mas no senso comum o termo é utilizado para indicar aquele que diz o que os outros devem fazer. O "falso moralista" é aquele que diz o que os outros devem fazer, mas ele mesmo não faz o prega que os outros façam.

Quando Marx explica a questão da "história do homem" isto não significa que ele não seja antes de tudo o ser natural, biológico. É muito comum o esquecimento deste aspecto da questão. A "história do homem" só existe, porque antes dela existe o homem. Homem significa gênero humano, a espécie humana, como eu também já expliquei, mas que é sempre bom recordar. Quando se diz que o homem produz a si mesmo, que é um ser social e histórico, não significa que somente a história e cultura sejam disso capazes, antes de tudo há sempre um indivíduo que nasceu e se constituiu biologicamente. Esta é a base material, por isso materialismo histórico, necessária para que se possa explicar a relação entre o individual e o coletivo (o social) na história. Sobre a posição moral de Marx, cito Vázquez (1986, p. 258). "A moral como forma da superestrutura ideológica, cumpre uma função social; no caso específico, a de sancionar as relações e condições de existência de acordo com os interesses da classe dominante. Nas sociedades divididas em classes antagônicas, por conseguinte, a moral tem um caráter de classe."

Outro detalhe importante. Marx não inventou a luta de classes e nem as sociedades com classes antagônicas, isto é, com interesses contrários entre si. A única sociedade sem classes que existiu na história, se é que existiu, parece ter sido a sociedade tribal antes da invenção da agricultura. Ainda assim, nas tribos mais evoluídas costuma existir a classe dos escravos, dos guerreiros, dos caçadores, dos sacerdotes, além do rei, ou do chefe, bem como o conselho de anciãos etc. Portanto, é bem provável que nunca tenha havido civilizações ou sociedades sem classes. E não é preciso ter lido Marx para saber disso, basta ter lido a Bíblia, especialmente o Antigo Testamento. Lá você encontra a história dos povos tribais antigos, a história da Teocracia de Moisés, a história da poligamia, a história das guerras – com instruções precisas (dadas pelo deus hebraico) sobre como aniquilar os inimigos – e muito mais: a histórica da escravidão, da servidão, da prostituição e, principalmente, a história do patriarcado.

Como afirmei, não foi Marx quem inventou a luta de classes e nem as sociedades compostas de classes, de estamentos, de castas, enfim, de grupos diferentes uns dos outros e em conflito entre si. Eles foram engendrados na história da civilização. O que Marx fez e muito bem, foi explicar através do materialismo histórico e dialético, a sua existência, a sua ocorrência na história a partir da luta entre a burguesia e a aristocracia e da luta entre o proletariado e a burguesia. Estou explicando isso com detalhes que até parecem ingênuos, mas ouvem-se seguidamente certas explicações a este respeito que são verdadeiras aberrações teóricas.

UNI

Você sabe por que as agências de publicidade fazem pesquisas de opinião? Para saber a que "classe social" você pertence: A, B, C, D, E. Elas não querem saber se você tem esta ou aquela posição ideológica, elas querem saber quanto dinheiro você tem para gastar neste ou naquele produto. É a quantia de dinheiro que define a sua posição de classe, para as agências de publicidade, bem entendido.

Volto à letra do texto de Vázquez para comentar a última frase da citação feita acima: "Nas sociedades divididas em classes, a moral tem um caráter de classe". Este é um dos pontos mais importantes de toda Ética de Marx. Este ponto indica que não existe uma moralidade universal, porque não existe um sujeito universal que a promova. Isso ficará mais claro no passo seguinte, nas palavras de Vázquez (1986, p. 259):

Até hoje existiram diferentes morais de classe, e inclusive numa mesma sociedade podem coexistir várias morais, já que a cada classe corresponde uma moral particular. Por isto, enquanto não se verifiquem as condições reais de uma moral universal, válida para toda a sociedade, não pode existir um sistema moral

válido para todos os tempos e para todas as sociedades. As tentativas de construir semelhante sistema no passado [e no presente também], ou de apresentar-se com tal universalidade, visavam a expressar sob uma forma universal interesses particulares.

É bem provável que nunca haja uma moral realmente universal. Quando Marx escreveu, no século XIX, ele fez suas previsões fundamentalmente a partir da análise da emergência da sociedade industrial inglesa, ou seja, a partir das contradições entre a moral dos proletários e a dos burgueses. Na época ele aventava a possibilidade de a classe proletária assumir o seu lugar histórico como ordenadora do mundo social humano e, por consequência, o proletariado teria de abolir a sua própria moral de classe e elaborar outra, de acordo com o novo estado de organização produtiva, social, cultural e ética do mundo. Aquelas previsões não se confirmaram por várias razões, mas, especialmente, por causa do grande poder de rearticulação do sistema capitalista em detrimento do poder de articulação política das classes trabalhadoras.

As previsões foram feitas a partir de bases objetivas, tais como o número de horas trabalhadas, os salários pagos e a diferença entre os salários pagos e o lucro do empresário, a "mais-valia". Para um proletário, pagava-se o equivalente a 2,5 vezes o necessário à sua subsistência, mas quem determinava o valor necessário à sua subsistência era o empregador ou a legislação por ele proposta. Além disso, as jornadas de trabalho eram muito elevadas. Em 1780, um proletário trabalhava aproximadamente 80 horas semanais, em 1820, aproximadamente 67 horas semanais, em 1860, aproximadamente 53 horas semanais. Diante desta forma de exploração, Marx concluiu que o capitalismo estava cavando a sua própria supressão, pois praticamente eliminava a reprodução da força de trabalho.

NOTA

Na obra de Marx O Capital, no V. 1, Tomo 2, existe um histórico detalhado e documentado das leis gerais e específicas sobre os salários dos trabalhadores desde o Mercantilismo (séculos XIV/XV até o século XIX. (P. 275 e seguintes). Consulte também a Legislação Fabril (p. 85 e seguintes). Trata-se da tradução de O Capital da coleção Os Economistas. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1984.

A supressão do capitalismo não aconteceu, pois os grandes industriais, os grandes banqueiros, os grandes armadores, as grandes construtoras e os grandes comerciantes souberam rearticular-se e o sistema capitalista continua mais forte do que nunca. Nestas circunstâncias, convivemos particularmente nos países industrializados, com "as diferentes morais de classe", embora todos os dias haja quem afirme o contrário, porém, sem justificar a sua afirmação. Aliás, isto já estava de certo modo também previsto por Marx e Engels, no Manifesto, conforme o que escrevi na Unidade 1, ao explicar a posição dos instrumentos,

máquinas e aparelhos: A posição ontológica do aparelho, isto é, o seu modo de ser e de existir, faz parte do aparelho uma confirmação daquilo que Marx e Engels (1982, p. 109) afirmaram em 1848: "A burguesia não pode existir sem revolucionar permanentemente os instrumentos de produção, por conseguinte as relações de produção, por conseguinte todas as relações sociais".

Assim sendo, a rearticulação constante do sistema capitalista passa pela constante reinvenção dos meios técnicos de produção, das relações de produção e de todas as relações sociais, entre as quais, se encontra como superestrutura, a moral. Para continuar explicando este assunto, cito mais um parágrafo de Vázquez (1986, p. 259): "a história está sujeita a uma necessidade objetiva, e as morais surgem nesse processo histórico necessário, o qual determina, por sua vez, a aparição delas. Os homens necessitam da moral como necessitam da produção; a necessidade da moral se explica pela função social que ela cumpre, de acordo com a estrutura social existente".

Este tipo de afirmação é motivo de constantes críticas. Os críticos afirmam que existe aí um determinismo histórico inexorável, o que é falso. A expressão "a história está sujeito a uma necessidade objetiva, e as morais surgem nesse processo histórico necessário, o qual determina, por sua vez, a aparição delas" não implica que as coisas tenham que acontecer de um modo pré-determinado. A única moral que apresenta as coisas como sendo pré-determinadas perenes é a da "Providência Divina", base do pensamento de Hegel, por exemplo, as outras não. O que Vázquez afirma é que a objetividade da história é necessária, isto é, as coisas necessariamente acontecem no espaço e no tempo, por isso são objetivas, em contraposição ao idealismo de Kant, Schiller e Hegel. É, pois, no espaço e no tempo que aparecem as morais de classe, por isso a moral é necessária, as pessoas, mesmo em classes antagônicas precisam de orientação ética no seu agir. Esta é a única necessidade determinável do processo histórico. Repito: o que parece necessário aos seres humanos, mesmo biologicamente, é a moralidade, mas não **o tipo** de moralidade, ou seja, disso não se segue que a moral tenha de ser cristã ou burguesa ou proletária ou universal. A existência das moralidades cristã, burguesa e proletária é que decorreu, necessariamente, do processo histórico. A única universalidade é a necessidade da moral, seja ela qual for.

A insistência no detalhamento desta questão é necessária, porque raramente você tem a oportunidade de ler um pouco do outro lado da questão, pois ao contrário das reclamações permanentes da direita e da extrema-direita brasileiras, as nossas universidades não estão tomadas por esquerdistas, comunistas, ateus e outros espécimes exóticos de nossa rica "fauna" de adjetivos difamatórios. Não existem estatísticas, mas pela minha experiência ouso supor que boa parte dos professores em atividade nas universidades brasileiras nunca leu Marx. Portanto, quando aludem ao determinismo materialista não sabem, rigorosamente, do que estão falando. Mais um detalhe: não estou citando Marx diretamente, mas um comentador que, por mais inteligente que seja não é Marx. E nisso sempre insisto: nenhuma leitura de segunda-mão substitui a original. Mas, para fins práticos é necessário utilizá-lo. Volto, pois, ao texto de Vázquez (1986, p. 259-260):

> A necessidade da moral na transformação radical da sociedade não significa cair num moralismo – característico do socialismo utópico – que deseja esta transformação mediante uma via moral, apelando para os princípios de justiça ou para sentimentos morais. Marx [contudo] não desdenhou os apelos morais. De fato, uma vez que se toma consciência de que o homem é o ser supremo para o homem, e de que ele está humilhado e abandonado, a transformação das relações sociais, que o retêm neste estado, converte-se para ele – como diz Marx – num imperativo categórico. Tal imperativo, certamente, não teria sentido se essa transformação ou restauração da dignidade humana fosse um processo automático e fatalista. Portanto, a possibilidade de que a história tome outro rumo, se o homem não atua conscientemente como seu sujeito, coloca-lhe um problema moral.

Aqui está a resposta para a questão do fatalismo necessário da história. Se ele fosse um processo deste tipo não haveria a necessidade de preocupação moral, pois, tudo estaria pré-determinado. E é muito importante a alusão aos princípios de justiça ou sentimentos morais. É aqui que reside o moralismo ideológico mais perverso. Por exemplo: se somos todos iguais perante a lei, por que a lei é diferente para uns e para outros, na prática? Sermos iguais é um princípio de justiça, mas todos nós sabemos que a igualdade, na prática, não existe.

A questão é a seguinte: o homem é o ser supremo para o homem. Contudo, existem diferenças entre os seres humanos, no sentido da consciência, da propriedade de bens materiais, no sentido de que uns são pobres e outros ricos. As causas destas diferenças também **não são** decorrentes de algum determinismo histórico ou biológico. As causas são econômicas, políticas e sociais. O que Vázquez explica, a partir de Marx, é que diferenças como essas não se resolvem com princípios de justiça e nem com sentimentalismos moralistas. A existência de seres humanos humilhados e abandonados à própria indigência moral e material faz com que haja a necessidade de um imperativo categórico, mas não aos moldes de Kant, apenas formal, mas de um imperativo que seja prático: age de tal modo que o resultado de tua ação resolva as contradições sociais ao ponto de ninguém continuar destituído de valor humano. Em alguma medida, uma formulação deste tipo também é messiânica e idealista, mas supõe a base concreta das diferenciações humanas, a base material e econômica. Para finalizar a parte referente à ética e iniciar a parte da estética cito mais uma vez o texto de Vázquez (1986, p. 260):

> O homem deve intervir na transformação da sociedade porque, sem a sua intervenção prática e consciente, pode verificar-se uma possibilidade que Marx entreviu – e que o uso destruidor da energia atômica torna hoje dramaticamente atual – ou seja, a possibilidade de um retorno à barbárie, ou de que o homem não possa subsistir como tal. Mas, por outro lado, toda tentativa de reduzir essa participação ao cumprimento de um imperativo moral ou de um ideal à margem das condições e possibilidades reais somente transformaria a moral naquilo que Marx, de certa feita, chamou de "a impotência em ação".

A consciência da qual Max fala é a consciência de classe. Ou seja, é preciso saber a que classe social a pessoa pertence para que não lhe ocorra lutar contra si própria. No momento em que um proletário assume a consciência burguesa,

ou seja, do seu patrão, como se ela fosse dele, está lutando não somente contra si mesmo, mas também contra todos os integrantes de sua classe social. Este sujeito é o pequeno-burguês, vulgo capitalista sem capital, é o sindicalista pelego, o operário/trabalhador que vota nos partidos de direita e de extrema-direita. Aliás, a categoria "povo" foi criada justamente para obliterar a consciência de classe. Se nós somos todos "o povo" quem é "o outro" que se contrapõe ideologicamente ao povo que somos nós? Ideologicamente, com a categoria ou sujeito transcendental "povo", as diferenças de classe são suprimidas alcançando-se o ápice do idealismo vazio de conteúdo prático e ético.

NOTA

Algo similar ocorre quando se fala no "bem do Brasil", mas não no "bem dos brasileiros". Na "riqueza" do "Brasil", mas não na "riqueza" dos "brasileiros". Nesse caso, o sujeito "Brasil" torna-se um sujeito universal e transcendental abstrato, ou seja, sem nenhuma responsabilidade moral com os brasileiros concretos que trabalham e vivem num país chamado Brasil. É assim que os seres humanos são abandonados. Este tipo de discurso é particularmente forte e marcante entre os partidos políticos de direita e de extrema-direita.

5 ASPECTOS INTRODUTÓRIOS DA ESTÉTICA EM MARX

Escrever é, sobretudo, um ato dialético ou ambivalente. Eu, ao escrever, tenho a pretensão de que você entenda o que eu escrevi ao pé da letra, mas não é assim que as coisas acontecem, pois, você pela sua experiência, pela sua posição ideológica, pode entender que o escrevi de outro modo. É difícil, eu sei, entender uma determinada assertiva em sentido contrário, mas determinada assertiva pode conter o seu contrário, daí o seu valor dialético ou ambivalente. Desde que Lyotard afirmou que a era das grandes narrativas chegara ao fim, muitos entenderam que não seriam mais obrigados e escrever ou a ler textos longos. Estou ironizando, é claro, mas a impressão que eu tenho é que muitos acreditam nessa anedota. Simplesmente porque não existe pensamento complexo que possa ser exposto em meia dúzia de linhas, agora felizmente bem traçadas porque o computador não permite linhas mal traçadas, mal escritas sim, mas mal traçadas, não.

Mas, o que isso tem a ver com a estética de Marx?

Tudo. Marx foi um típico autor representante da época das grandes narrativas, como as do Cristianismo, do Iluminismo, do Romantismo, do Positivismo, do Socialismo ou Comunismo. É como se a história do mundo humano e físico pudesse ler lida através dos livros, de acordo com a metáfora de Galileu Galilei sobre a interpretação dos fenômenos físicos da natureza e de sua compreensão, em *Galileu – Vida e Obra* (1983, p. 97): "o livro da natureza está escrito em caracteres matemáticos" e que "sem um conhecimento dos mesmos, os homens não poderão compreendê-lo". Portanto, as grandes narrativas são aquelas que relatam revelações místico-religiosas, investigações científicas, utopias sociais, tratados políticos, romances e tratados filosóficos.

Parece-me, pois, que as grandes narrativas jamais deixarão de existir, pois mesmo que a fragmentação imposta pelos intervalos comerciais da televisão possa eventualmente influir sobre a formação dos hábitos mentais das pessoas, o cérebro humano continua tão capaz de pensamento e de sua expressão quanto o era na época das chamadas grandes narrativas. A estetização da vida por intermédio da exploração da sensibilidade imediata me parece mais complicada, no entanto. E é dela que vou tratar a partir de agora. Sobre o assunto cito, de imediato, um texto de Eagleton (1993, p. 146):

> Na nossa narrativa, até o momento, a estética como uma espécie de materialismo incipiente, não parece ter passado muito bem. Em certo sentido, podemos mesmo dizer que tudo o que vimos até agora como estética, poderia ser mais bem chamado de anestética. Kant expulsa toda a sensualidade da representação estética, deixando de sobra somente a pura forma. Como colocaram Pierre Bourdieu e Alain Darbel, o prazer estético kantiano é "um prazer vazio, que contém em si a renúncia do prazer: é um prazer purificado do prazer". Schiller dissolve o estético numa indeterminação rica e criativa, em contradição com a dimensão material que ela deve, no entanto, transformar. Hegel é fastidiosamente seletivo em relação ao corpo, endossando apenas aqueles sentidos que de algum modo pareçam intrinsecamente abertos à idealização; e nas mãos de Schopenhauer a história acaba como um recusa implacável da própria história material. Se Kierkegaard retorna à dimensão estética, é também, de forma claramente negativa: a estética, que foi uma vez a consumação da beleza, é agora sinônimo de fantasia ociosa e desejo degradado. Um discurso que começou, com Baumgarten, buscando reconciliar os sentidos e o espírito acaba polarizado violentamente entre um idealismo antissensual (Schopenhauer) e um materialismo irregenerado (Kierkegaard).

A narrativa à qual Eagleton alude é a dele próprio. Desse autor utilizei, anteriormente, algumas passagens. Volto a ele por causa deste resumo e por causa do seu comentário sobre Marx. No texto acima fica evidente a contradição existente entre as diversas estéticas citadas, duas das quais não tratei especificamente aqui: a de Schopenhauer e a de Kierkegaard. As indicações acima são suficientes para incluir estes dois autores no âmbito da discussão estética dos séculos XVIII e XIX. Mas, o que importa aqui destacar é que Marx parte da noção de corpo para discutir as suas noções de estética. Mais especificamente, conforme explica Eagleton (1993, p. 147) "com o corpo trabalhador". Isto é, a partir da sensibilidade imediata, que não se esgota na mera sensibilidade, pois o corpo implica a mente e a linguagem, conforme Eagleton (1993, p. 147):

> A questão imediata então seria como, nesse contexto, falar de teoria? O que dizer de uma forma de pensamento que nega o pensamento? Nega o pensamento, é bom frisar, como uma realidade autônoma, voltando-nos sempre para os interesses corpóreos de onde ele foi gerado. "O próprio elemento do pensamento", escreve Karl Marx, "o elemento da expressão vital do pensamento, *a linguagem*, é natureza sensível". Se um discurso materialista não trai necessariamente suas premissas no ato mesmo de sua articulação, é porque, como sugere Marx, a reflexão teórica deve ser ela mesma pensada como pratica material.

Esta é a razão pela qual afirmei, anteriormente, que não utilizaria o termo espírito, pois ele possui uma conotação de exterioridade ao corpo, o que não é compatível com a concretude material dos seres humanos. Quem pensa é o cérebro e, por isso, o pensamento se encontra no cérebro e não alhures. Uma teoria somente pode ser elaborada a partir da materialidade da existência pensante humana na sua condição e atividade específica de sentir e pensar. Esta correlação é irredutível a quaisquer outras possibilidades, ou seja, a postulação de um "Espírito Absoluto" como fio condutor da história humana, na perspectiva de Hegel, constitui-se num idealismo vazio de conteúdo humano, mesmo que ele afirme que o absoluto se realiza através do corpo humano. A história humana é decorrência e consequência da existência física de indivíduos humanos em ação associativa e, ao mesmo tempo, conflitiva permanente. É através desta ação que a estética e a ética se tornam efetivamente coisas concretas e discutíveis. Para esclarecer este assunto cito mais uma vez o texto de Eagleton (1993, p. 147):

> *"A percepção sensível*", Marx escreve nos *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* (*MEF*) "deve ser a base de toda ciência". Só quando a ciência começa pela percepção sensível na sua forma dupla da consciência *sensível* e da necessidade *dos sentidos* – isto é, só quando a ciência começa pela natureza – ela é *verdadeiramente* ciência. "Toda a história é uma preparação, um desenvolvimento, para que o *homem* se torne o objeto da consciência *sensíve*l e para que as necessidades do "homem enquanto homem" tornem-se necessidades (sensíveis)".

A questão está posta enquanto evolução humana, enquanto natureza humana biológica que não pode ser substituída, nem para Marx e nem para Eagleton, por idealismos metafísicos transcendentais postulados pelo idealismo romântico. O que Marx refuta é a doutrina da criação como consta dos *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* (1993, p. 203): "A ideia da criação da *Terra* recebeu um duro golpe através da *geognosia*, isto é, da ciência que apresenta a formação e o desenvolvimento da Terra como um processo de geração espontânea (...) que constitui a única refutação prática da teoria da criação". Na época a ciência que estudava os fósseis e a disposição das camadas geológicas já apontava para a evolução da Terra, isto é, para o fato de que ela não passou a existir de uma única vez, pronta e acabada. O que, aliás, foi destacado a partir de Lima Vaz, sobre a ideia que os filósofos gregos (especialmente Sócrates, Platão e Aristóteles) tinham da Terra como morada permanentemente inacabada. Possivelmente tenha sido a partir desta ideia que se chegou à doutrina da evolução da Terra. A importância disto é o paralelo entre a evolução da Terra e a evolução humana que, segundo Marx se constitui historicamente, mas não de fora para dentro, mas de dentro para hora, isto é, biologicamente, porém, numa relação dialética com a própria natureza e com a cultura. Esta é a matriz, esta é a matéria, que forma a nossa sensibilidade estética.

Geognosia (de *geo* = terra + *gnose* = conhecimento) era a denominação dada, no século XIX, ao que hoje chamamos de Geologia.

Não foi somente Marx quem percebeu a diferença existente entre as narrativas que buscavam explicar a origem da Terra, muitos outros pensadores também o perceberam, razão pela qual procuram formular doutrinas mais condizentes com as possibilidades explicativas das novas ciências emergentes. Mas este não é o nosso assunto prioritário. Fiz este rápido comentário apenas para que você se dê conta de que as palavras *matéria*, *materialismo* e similares não devem assustar, pois elas são utilizadas por oposição ao idealismo, ou seja, como um modo de interpretar o mundo que leva em conta as circunstâncias concretas reais daquilo que existe, em vez de considerar apenas o *ideal*, o *metafísico*, *o espírito*, *a alma* e outras palavras que não implicam a concretude imediata da realidade.

Quanto à posição estética de Marx pode-se dizer o seguinte: ela tem dois aspectos, um propriamente estético e ligado à arte e ao belo e outro mais ligado ao sublime. A estética de Marx é clássica, isto é, defende a adequação de forma e conteúdo, mas não aos moldes de Hegel. A sua ideia de arte clássica encontra-se esparsa nos textos econômicos e filosóficos. Pode-se dizer também que a sua ideia de sublime também apresenta duas perspectivas, a de um bom sublime e a de um "mau" sublime, como irei explicar em seguida a partir de um texto de Marx e Engels, sobre os golpes e contragolpes de Estado ocorridos em França, ente 1848 e 1851, denominado de *O 18 Brumário de Louis Bonaparte*.

Nesse texto, referindo-se a Hegel, Marx e Engels (1982, p. 417) escrevem: "Hegel observa algures que todos os grandes fatos e personagens da história universal aparecem como que duas vezes. Mas esqueceu-se de acrescentar: uma vez como tragédia e a outra como farsa" A seguir eles explicam as razões destas repetições de fatos ou personagens históricos, mas alertam que isso tem um objetivo: criar uma justificação ideológica dos atos praticados em determinado momento, os quais não podem, pois, consistir numa expressão da grandeza original do trágico, mas tão somente apresentar-se como falsificação grosseira de acontecimentos históricos.

NOTA

O *18 Brumário de Louis Bonaparte* é um livro escrito por Marx entre janeiro e fevereiro de 1852, a partir dos movimentos de golpes e contragolpes de Estado ocorridos em França entre 1848 e 1951. Os dados históricos do texto não ultrapassam a fevereiro de 1852. MARX, Karl. *Obras Escolhidas* (Marx/Engels). Lisboa: Edições Avante, 1982, p. 413. Tomo I.

A tragédia destacada, ou seja, da História se repetindo como farsa é a que vai dar a ideia de sublime em seu sentido negativo. Assim como a transformação de tudo em mercadoria, inclusive da obra de arte, a própria noção de história tem este caráter de fetiche ou de pesadelo que se repete sem nunca alcançar aquilo que se pretende alcançar: a verdade. Dentre as mercadorias o dinheiro é a sua forma mais abstrata. O dinheiro é uma mercadoria poderosa que a tudo dissolve com o seu poder de obrigar a transformação do valor de uso em valor de troca, como explica Eagleton (1993, p. 158):

> Pode-se dizer (...) que há nos textos de Marx duas espécies de "estética". Se uma pode ser chamada de estética do belo, a outra seria uma estética do sublime. Há certamente um "mau" sublime, para Marx (...): ele reside no movimento incansável e excessivamente imaginoso do próprio capitalismo, sua inexorável dissolução das formas e fusão de identidades, confundindo todas as qualidades num único processo indeterminado e puramente quantitativo. O movimento da mercadoria é, neste sentido, uma forma do "mau" sublime, uma cadeia metonímica que não para, na qual cada objeto refere-se ao próximo, e este ao próximo, indefinidamente. Como no sublime matemático de Kant, esta acumulação infinita da pura quantidade subverte qualquer representação estável, e o dinheiro é o seu principal significante.

O modo de ser do dinheiro é, para Marx, a realização da própria abstração enquanto ser. O dinheiro existe enquanto um existir abstrato, algo sem forma e que deforma. Como o dinheiro é o significante da mercadoria, ele interfere na relação conteúdo-forma de qualquer representação estável, tornando-a instável, sem condições de mensurabilidade. Escreve Eagleton (1993, p. 158): "O dinheiro para Marx é uma espécie de sublime monstruoso, um significante infinitamente proliferante que perdeu toda a relação com o real (...). O sublime para Marx, como para Kant, é *Das Unform*: o sem forma, o monstruoso".

Por outro lado, de acordo com o mesmo autor, Marx apresenta o que seria o "bom" sublime. Este aspecto da sua compreensão estética tem mais proximidade com o início de *O 18 Brumáro*, como aquilo que produz o sem forma através das repetições da história como farsa, mas que se recuperaria como o resultado de uma eventual revolução socialista, após a qual, as identidades ganhariam novas formas de expressão na heterogeneidade do valor de uso dos objetos produzidos com vistas a atender às necessidades de humanização do humano. Leiamos o que escreve Eagleton (1993, p. 158):

> No início [de *O 18 Brumário*], certamente a principal obra semiótica de Marx, ele retrata as grandes revoluções burguesas com vivendo exatamente este hiato entre forma e conteúdo, entre significante e significado, que o esteta clássico em Marx considera insuportável. Numa espécie de disfarce histórico recorrente, cada revolução burguesa se veste com os símbolos fulgurantes de épocas passadas, para esconder atrás destas formas inflacionadas a pobreza vergonhosa de seu próprio conteúdo social. No ato mesmo de modelar o futuro, essas insurreições repetem compulsivamente o passado; a história é o pesadelo do qual elas tentam acordar, mas que acabam sempre por sonhar novamente. Cada revolução é disfarce farsesco da última, apropriando-se de sua simbologia externa numa cadeia intertextual. As revoluções burguesas são irremediavelmente teatrais, um jogo de maquilagem e retórica (...). Há uma ficção no interior de sua própria estrutura, um vazio escondido que desarticula forma e conteúdo.

As pretensões estéticas de Marx são bastante explícitas. Elas permitem compreender como se articulam forma e conteúdo, historicamente. Permitem compreender como as identidades dos sujeitos históricos são dissolvidas pela mercadoria dinheiro e como podem se reconstituir. Isto significa que as revoluções não podem ser apenas formalistas, conforme consta das seguintes frases tiradas de Eagleton (1993, p. 159), "que enxertam um 'texto' ou forma fictícia no seu conteúdo; mas a consequência disso é um encolhimento do significado pelo significante". Na concepção representacional da estética marxiana "os meios de representação da sociedade burguesa são os do valor de troca". O que uma verdadeira revolução deve ter como meios de representação é a recuperação da "heterogeneidade do valor de uso, cuja particularidade singular recusaria toda a representação padronizada".

O que está na base desta posição estética é a reunificação entre forma e conteúdo no sentido de reunir, no corpo, sensibilidade e razão. Esta tentativa fora feita por Baumgarten, por Schiller e outros, porém, tais propostas estavam sempre dependentes ou de postulados divinos ou de algum idealismo inalcançável. Não se está afirmando que no fundo a posição de Marx não seja também idealista em algum sentido, mas pelo menos ele parte daquilo que podemos chamar do elemento vital de toda proposta: o corpo humano. É preciso levar em conta que a maioria das propostas idealistas divide a sociedade em duas em dimensões opostas, às quais poderíamos chamar de esquizofrênicas. Para esclarecer esta questão cito mais uma vez o texto de Eagleton (1993, p. 154):

> A estética é, entre outras coisas, uma tentativa de reunir essas esferas sociais cindidas, discernindo nelas, *à la* Baumgarten, alguma lógica homóloga. Uma razão perigosamente formalista deve reincorporar aquilo que o sistema capitalista expele como resto, sobra, excesso. Se a razão e o prazer estão em disputa, então o objeto artístico deve proferir modelos de reconciliação, sensualizando a razão e racionalizando o prazer, à maneira do impulso lúdico de Schiller. Ele pode oferecer, além disso, uma solução iluminadora ao problema da liberdade e da necessidade – pois a liberdade nestas condições sociais decai em anarquia, e a necessidade em determinismo férreo. (...) A estética tenta resolver de uma maneira imaginária o problema de por que, em determinadas condições históricas, a atividade corpórea humana gera um leque de formas "racionais" pelas quais o corpo ele mesmo é então confiscado.

A grande questão de todas as estéticas é esta: como fazer para conciliar razão e sensibilidade. Pois bem, enquanto esta discussão se der apenas no nível do *dever ser* a dicotomia, frequente e injustamente imputada a Platão e a Descartes, será mantida intacta. Isso quer dizer o seguinte: a sensualidade sempre foi um perigo por causa de seu poder de dar azo, motivo, aos prazeres do corpo o que inclui, os prazeres intelectuais. Neste caso, a liberdade, pensam os moralistas, tornar-se-ia o *locus* (lugar) da luxúria e, portanto, da anarquia e da libertinagem. Para solucionar este problema, a racionalidade administrativa impôs, sempre, pelos mais diversos meios de coerção, modelos morais e de trabalho para que o corpo fosse confiscado à realidade de suas necessidades imanentemente humanas. Isso sempre ocorreu por intermédio dos sacrifícios e das penitências, desde as mais antigas religiões até as religiões contemporâneas, ou seja, a repressão aos instintos prazerosos humanos dava por intermédio do sagrado.

Acontece que com o advento da sociedade burguesa, muitas práticas morais que antes eram tidas como sagradas foram tornadas laicas, isto é, independentes do âmbito religioso. Coube então à racionalidade emergente (mais ou menos desde os séculos XII e XIII em diante) encontrar formas de subjetivação repressiva, ou seja, de internalização de normas de conduta por intermédio, por exemplo, da educação. Por isso o grande empenho de Schiller na educação estética humana. Mas, a principal maneira de controle da sensualidade inventada no interior da sociedade burguesa, foi a divisão do trabalho e a transformação do produto do trabalho em mercadoria, de tal maneira que o valor de uso foi transformado em valor de troca. A intenção de Marx é a de reunificar a sensibilidade e a racionalidade, segundo a explicação dada por Eagleton e transcrita a seguir (1993, p. 154):

> Marx vai reunir o sensível e o racional no valor de uso, mas não pode haver nenhuma liberação do valor de uso enquanto a mercadoria reina sozinha, e é por isso que "a resolução das antíteses teóricas elas mesmas *só* é possível de uma maneira *prática*". Se o estético deve se realizar, ele tem que se passar para o político, que é o que ele é secretamente. Se o corte entre o desejo bruto e a razão descorporificada deve ser curado, só pode sê-lo através de uma antropologia revolucionária que persiga as raízes da racionalidade humana até a fonte escondida das necessidades e capacidades do corpo produtivo. Pois na realização dessas necessidades e capacidades, aquele corpo cessa de ser idêntico a si mesmo e se abre ao mundo socialmente compartilhado, dentro do qual os desejos e necessidades de cada um deverão ser pesados ao lado dos [desejos e necessidades] dos outros. É dessa maneira que somos levados por uma estrada direta do corpo criativo até estas questões aparentemente abstratas como as da razão, da justiça ou da moral – questões que, na sociedade burguesa, tiveram sucesso em emudecer o clamor inconveniente do corpo e de seus interesses concretos.

Ao politizar a estética, Marx passa a tratá-la como uma questão moral. Isso implica o processo de readequação entre forma e conteúdo, encontrar e conceitos e normas morais factíveis para que a o valor de uso volte a predominar sobre o valor de troca. Isso implica que o corpo do trabalhador deva deixar de ser considerado pura e simplesmente como mercadoria através do processo de libertação da alienação.

6 CONCLUSÃO

Entre os livros indicados na ementa desta disciplina, existe um que merece um destaque especial. Trata-se do livro *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger. Ele não tem, inicialmente, a pretensão de relacionar as questões estéticas com as questões éticas, no entanto esta aproximação me parece inevitável, na medida em que o autor faz a crítica da Hermenêutica conservadora de Gadamer e recupera o método dialético de investigação no campo da estética, partindo da crítica da literatura. Ele dá um exemplo de como proceder dialeticamente no caso de se fazer uma investigação em Filosofia, Economia e nas Ciências Sociais em geral. Ele também faz, e este é o objetivo do seu livro, uma análise detalhada do movimento das Vanguardas Artísticas e de seu fracasso. Utilizei esse livro em diversas

oportunidades, mas sem citá-lo longamente. Por isso vou citá-lo aqui, dado que em várias oportunidades escrevi sobre a ideologia e Bürger explica o que é a Crítica da Ideologia, a partir de Marx, depois de ter justificado que a Hermenêutica de Gadamer é conservadora. Cito, portanto, Bürger (2012, p. 27-28):

> Uma hermenêutica que não se impõe o objetivo de mera legitimação de tradições, mas o [do] exame racional de sua pretensão de validade converte-se em crítica da ideologia. É sabido que o conceito de ideologia está vinculado a uma multiplicidade de significados em parte *contraditórios* entre si; não obstante, é imprescindível para uma ciência crítica, porque permite pensar a relação contraditória entre objetivações intelectuais e realidade social.

Ou seja, a importância de uma hermenêutica crítica como a que pretendi fazer neste texto para o Caderno de Estudos de Estética, reside no fato de ela permitir que se perceba a contradição eventual existente entre o que o intelectual tem como objetivo, como verdadeiro, isto é, pensa que seja a verdade relativamente à efetiva realidade social. Não que o intelectual não possa, através das de suas objetivações intelectuais alcançar a realidade social enquanto se manifesta. Este é o seu dever, este é o seu objetivo, mas nem sempre ele consegue dar conta plenamente deste seu objetivo. Para esclarecer a estrutura das contradições ideológicas, cito mais um trecho de Bürger (2012, p. 28-29):

> No que se segue, em vez de uma tentativa de definição, abordaremos a crítica da religião desenvolvida por Marx na Introdução à Crítica da filosofia do Direito de Hegel, na qual se desenvolve esta relação contraditória. O jovem Marx – e nisso repousa a dificuldade, mas também a fecundidade científica do seu conceito de ideologia – denuncia uma construção do pensamento (...) como *falsa consciência*, ao mesmo tempo, que não lhe nega a *verdade*.
> A religião é a autoconsciência (...) e o autoassentimento (...) do homem, que ou bem não ganha a si próprio ou já se perdeu novamente. Mas o *homem* não é um ser abstrato, acocorado fora do mundo. O homem – trata-se *do mundo do homem*, o Estado e a Sociedade. Esse Estado, essa sociedade produzem a religião, uma consciência invertida, posto que são um *mundo invertido* [...]. Ela [a religião] é a realização fantástica do *ser humano*, porque o ser humano não possui nenhuma verdadeira realidade. A luta contra a religião é, pois, indiretamente, a luta contra *esse mundo*, cujo *aroma* espiritual é a religião. A miséria *religiosa* é, a um só tempo, *expressão* da miséria real e *protesto* contra ela. A religião é o gemido da criatura oprimida, o estado de ânimo de um mundo sem coração, assim como é o espírito de situações das quais o espírito se acha ausente. É o *ópio* do povo. A superação da religião, enquanto superação da felicidade *ilusória* do povo é a exigência de sua felicidade *real*. A exigência de superação das ilusões sobre sua situação é a *exigência de superação de superação de uma situação que requer ilusões*. A crítica da religião é, portanto, em *germe*, a *crítica do vale de lágrimas, cujo halo é* a religião.

A primeira parte da citação é de Bürger, a segunda é um texto de Marx citado por Bürger. Nestas duas citações estão postas as questões centrais não do da crítica da ideologia, mas do movimento dialético da crítica da ideologia. Por causa desse movimento dialético, que define o método de investigação de ambos os autores citados é que julguei importante transcrever este longo trecho. A seguir vem a explicação dada por Bürger sobre esta questão, por isso, passo a citá-lo novamente (2012, p. 29):

> A estrutura de contradição de ideologia torna-se apreensível no exemplo da religião: 1. A religião é ilusão. O homem projeta no céu aquilo que gostaria de ver realizado na Terra. Na medida em que crê em Deus, que, na verdade, não é senão a objetificação (...) das qualidades humanas, o homem sucumbe a uma ilusão; 2. Mas a religião contém, ao mesmo tempo, um momento de verdade: é "a expressão da miséria real" (pois a mera realização ideal da humanidade no céu aponta para a carência de humanidade real na sociedade humana). É também "o protesto contra a miséria real", pois, mesmo na sua forma alienada, os ideais religiosos são a medida daquilo que deveria existir na realidade.

É neste movimento de contradição entre o real e o idealizado que se manifesta o movimento da dialética e não como Hegel preconizou na Filosofia do Direito. A objetivação intelectual precisa levar em conta este movimento, pois ao mesmo tempo em que ocorre uma alienação religiosa, ocorre também o seu contrário, a denúncia da situação real de existência humana, de sua miséria, de sua precariedade e assim por diante. Consequentemente, não se trata simplesmente de falar mal da religião ou de chamá-la simplesmente de *ópio do povo*, mas verificar, qual a verdadeira razão de as pessoas apelarem para um pretenso sobrenatural. Este modelo dialético é que Bürger utilizará para analisar a arte, especialmente a situação das vanguardas após o Modernismo. Com isso também pude elucidar mais um detalhe da ética de Marx.

Os outros livros indicados também abordam a relação entre ética e estética. Um deles é o de Nadja Hermann, *Ética e Estética: a relação quase esquecida*, cujo princípio norteador em termos de método, parece ser o da hermenêutica de Gadamer. O livro de Hermann foi pouco utilizado, mas já o citei. Por outro lado, utilizei amplamente o livro, cujo título é *Estética e Filosofia* de Mikel Dufrenne para discutir a Fenomenologia como método de investigação estética. Curiosamente estes dois livros trazem em seu título a conjunção "e", ou seja, parece que já no título apresentam uma indefinição de objeto, porém, a indefinição parece limitar-se aos títulos, pois quanto aos seus conteúdos, parece que ambos são bem definidos quanto aos pontos de vista que expressam, mesmo que sejam conservadores.

O livro de Friedrich Schiller, *A Educação Estética do Homem numa série de cartas*, é considerado um dos clássicos do Romantismo idealista. Foi amplamente utilizado sendo que o mesmo feito com o livro de G. W. F. Hegel, *Estética*. O texto de Hegel é bem mais influente que o de Schiller e faz parte de um sistema filosófico cuidadosamente elaborado, diria até, através de uma disciplina jesuítica, caso Hegel não fosse um protestante pietista, mas pela postura, parece um soldado de Loyola.

Já o livro *Leis da Liberdade*: *A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse,* foi utilizado em linhas gerais, mas não expressamente citado, porque como conheço boa parte da obra de Marcuse faço as minhas próprias interpretações, além do mais fiz algumas referências a Marcuse a partir de Habermas. O mesmo ocorre com *Os Ensaios de Estética* de José Ortega y Gasset. Restam ainda dois livros para comentar. Um deles é *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud, que trata daquilo que ele acha que seja a arte contemporânea. O outro é o de Amélia Valcárcel, uma autora que parece, salvo melhor juízo, ser nitidamente defensora de valores doutrinários tradicionais e reacionários. O seu título é: *Ética Contra Estética*. Neste livro a autora utiliza uma linguagem pouco usual em Filosofia: uma linguagem eventualmente grosseira e desrespeitosa para com aqueles que

não participam de sua doutrina ou seita, chamando-os de "energúmenos" e de "insetófilos". Citei pouco este livro.

Por último faço alusão ao livro de Jürgen Habermas: *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Publicado originalmente em 1985, na Alemanha, e traduzido para a Língua Portuguesa em 1990, em Portugal, este texto de é bastante utilizado nos comentários de alguns dos autores que citei, especialmente nos de Eagleton. Utilizei este livro mais no comentário sobre Schiller, porque ele também faz referência a Marcuse. É interessante observar que é de Habermas que advém a ideia de a Modernidade ser um projeto inacabado, pois este foi o título que ele deu a uma conferência sua, em setembro de 1980, quando lhe foi concedido o Prêmio Adorno. É o que consta no início do *Prefácio* da obra de Habermas (1990, p. 11): "<A modernidade – um projeto inacabado> era o título de um discurso que proferi em Setembro de 1980 quando me foi feita entrega do Premio Adorno".

NOTA

A primeira publicação brasileira da obra é do ano 2000 e foi editada pela Martins Fontes. Eu trabalho com a publicação feita pela Editora de Lisboa, a Dom Quixote, do ano de 1990.

Este apanhado rápido, a título de conclusão, tem a finalidade justificar a escolha que fiz da bibliografia utilizada. Como você pode perceber, durante a leitura deste Caderno, utilizei muitos livros na composição deste texto e a explicação para este procedimento é a seguinte: eu acredito que é necessário ter uma noção da história do pensamento clássico. E foi isso que tive a pretensão de fazer, embora não tenha utilizado os chamados livros clássicos em boa parte dos casos como fonte primeira, mas sim comentadores, porém sempre mantive os originais à mão a fim de consultá-los quando necessário e, eventualmente, citá-los. Assim sendo, espero ter contribuído para dar uma visão panorâmica da história do pensamento ocidental no que conserve a sua especificidade cultural, a partir da Estética e da Ética.

Como sempre ocorre, nestes casos, é impossível deixar de fazer referências à política, pelo menos em sentido amplo. Espero não ter deixado muitas pontas soltas neste percurso. Você pode achar estranho que eu me refira a um texto de pontas soltas, mas a palavra texto é anterior à palavra texto referida à escrita. A sua origem está na tecelagem. Texto vem, portanto, de tecer, atividade da qual resulta um tecido, que obviamente tem pontas. A significação posterior atribuída ao que é "escrito" foi feita por analogia. Por isso, assim como num tecido bem tecido não sobram pontas, num texto bem escrito temas e assuntos elas não devem ficar soltos e sobrar como se fossem pontas. Mas, não garanto que eu tenha sido, neste caso, um bom tecelão. Portanto, não deixe de ler os livros indicados na ementa da disciplina, pois eles são importantes a fim de completar o que está faltando neste *Caderno de Estudos*.

LEITURA COMPLEMENTAR

Como leitura complementar, vou transcrever os dois parágrafos do Capítulo conclusivo do livro de Terry Eagleton, *A Ideologia da Estética*, que leva o sugestivo título de DA *POLIS* AO PÓS-MODERNISMO. Trata-se de um texto de boa qualidade analítica a partir da crítica da ideologia, como expliquei acima, na conclusão. Serve também para completar de modo mais profundo e erudito, o que escrevi sobre a ética.

DA *POLIS* AO PÓS-MODERNISMO

A estética se preocupa, entre outras coisas, com a relação entre o particular e o universal; e isso é também uma questão de grande importância para o pensamento ético-político. Uma ética materialista é "estética" na medida em que começa pelo particular concreto, tendo seu ponto de partida nas necessidades e desejos reais de seres humanos individuais. Mas a necessidade e o desejo são o que torna os indivíduos não idênticos consigo mesmos, o meio pelo qual eles se abrem a um mundo de outros e de objetos. A forma particular a partir da qual se começa não é uma autoidentidade – e esse é um ponto que a estética tradicional, na sua ânsia de banir o desejo de sua concreção sensível, foi incapaz de apreciar. O indivíduo particular é autotransgressor; o desejo nasce a partir de nossa implicação material com os outros, e fatalmente criará o espaço para questões de razão e justiça, sobre os quais desejos e desejos de quem, devem ser realizados e quais devem ser coibidos. Abre também a questão da educação e transformação de nossos desejos, como a encontramos no centro das políticas radicais. O processo incessante de discussão dessas questões pertence à esfera pública, na qual todos os indivíduos devem ter direitos iguais de participação, independente de suas diferenças particulares de profissão, gênero, raça, interesses, etc. O particular individual é assim elevado ao universal. É a partir desse ponto, com efeito, que o pensamento burguês liberal não avança, confrontando-se com um grave problema no hiato aí aberto entre a universalidade necessariamente abstrata e a particularidade concreta de todos os indivíduos. O pensamento radical, no entanto, leva esse processo um passo a diante. Pois o objetivo final de nossa universalidade, ou de nossos direitos iguais em participar na definição pública dos sentidos e valores, é que as singularidades individuais sejam respeitadas e satisfeitas. A particularidade volta num nível "mais elevado"; a diferença deve passar pela identidade se é para aparecer como tal – e esta posição foi desastradamente abandonada por quase toda a teoria contemporânea. Não se trata de um "particularismo militante", definido por Raymond Williams – de todos aqueles reconhecidos comumente como "diferentes" – as mulheres, os estrangeiros, os homossexuais – lutando simplesmente pelo reconhecimento do que eles são. O que é "ser" uma mulher, um homossexual ou um irlandês? É verdade, e deve ser reconhecido, que esses grupos excluídos já desenvolveram certos estilos, valores e experiências

de vida que podem ser tomados agora como formas de crítica política, e que exigem urgentemente sua expressão livre; mas a questão política fundamental é a de exigir direitos iguais para o exercício de descobrir o que cada um quer se tornar, mais do que para assumir uma identidade já inteiramente pronta e que está sendo simplesmente reprimida. Todas as identidades "opositivas" são, em parte, função da opressão, tanto quanto da resistência à opressão; e nesse sentido, aquilo em que alguém vai se tornar não pode ser lido a partir do que ele ou ela é agora. O privilégio do opressor é o de poder decidir o que ele vai ser; é esse direito que os oprimidos devem reivindicar também, e que deve ser universalizado. O universal, nesse sentido, não é uma dimensão do dever abstrato contraposto severamente ao particular; ele é o direito comum a todos os indivíduos de verem suas diferenças respeitadas, e de participar do processo coletivo pelo qual isso pode ser realizado. A identidade está, nessa medida, a serviço da não identidade; mas sem tal identidade, nenhuma não identidade pode ser atingida. Reconhecer alguém como um sujeito é colocar a ele ou a ela no mesmo plano hierárquico que a si mesmo, e reconhecer sua alteridade e autonomia.

Na luta por esse objetivo político há significados e valores entranhados na tradição da estética que são de importância vital, e outros que são dirigidos contra esse objetivo, e devem ser enfrentados e superados. A estética, nesse sentido, é algo marcadamente contraditório, a que só o pensamento dialético pode fazer justiça. Um dos defeitos mais debilitantes de grande parte da teoria cultural no presente foi o esquecimento ou a rejeição Para parodiar um pouco a situação desse trabalho da dialética, que foi tranquilamente confiada à lata de lixo da metafísica. Para parodiar um pouco a situação, há hoje muitos teóricos que acreditam que por volta de 1970 (ou será que foi com Saussure?), de repente acordamos de que todos os velhos discursos sobre a razão, a verdade, a liberdade, e a subjetividade estavam esgotados, e que podíamos agora passar entusiasmadamente para outras questões. Este salto da história para a modernidade tem uma longa história. Os discursos sobre a razão, a verdade, a liberdade e a subjetividade, como os herdamos, exigem, é claro, profundas transformações; mas é improvável que uma política que não leve seriamente em consideração esses tópicos tradicionais chegue a ter recursos e flexibilidade suficientes para se opor à arrogância do poder!

FONTE: EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 299-300.

RESUMO DO TÓPICO 3

A Ética e a Estética de Hegel dependem de seu sistema filosófico para serem entendidas. A tese central do seu sistema é a que o pensamento é o real, por isso, o seu sistema é idealista. A ideia se desenvolve por meio de contradições que dialeticamente superadas a fim de formar uma síntese e assim até chegar, num processo de desenvolvimento ascendente ao Espírito Absoluto, que é Deus.

A hierarquia da perfeição da Ideia Absoluta se manifesta através da arte, da religião e da filosofia. Trata-se dos estados da Ideia. A Arte expressa a Ideia através das formas sensíveis, a religião, sem o recurso do sensível expressa a relação entre o Finito e o Infinito. A Filosofia, por sua vez (que inclui a ciência) tem a prerrogativa única de conhecer a verdade de modo consciente e absoluto. A Estética se explicita na análise das formas de manifestação da Ideia através da Arte. A Ética (Eticidade) se explicita nas formas de manifestação da Ideia por intermédio do agir humano, mediado pelas instituições: família, instituições em gera e Estado.

Quanto a Ética e a Estética de Marx elas se entrelaçam. Tanto uma quanto a outra são o resultado da análise da economia e das relações sociais da época Vitoriana, na Inglaterra. É claro que as questões que ele estuda são articuladas historicamente, não dizem respeito somente à economia política inglesa. Diz respeito, principalmente, ao desenvolvimento das forças produtivas desde o surgimento do homem na Terra. Ele estuda detalhadamente, a partir dos conhecimentos científicos e filosóficos da sua época, o percurso deste desenvolvimento. Dentro dele é que encontramos uma Ética e uma Estética. Para Marx existe uma necessidade moral de transformação da sociedade, mas isso não implica um mero moralismo. A ética em Marx é marcada pela sua dimensão de classe, ou seja, pelo conflito de classes que existe no sistema capitalista, embora a ideologia da superestrutura procure, por todos os meios, fazer de conta e convencer os trabalhadores de que isso não é bem assim e de que existe uma moral universa que é melhor que todas as outras juntas: a da burguesia.

Quanto à sua estética, ela tem dois aspectos: um trata da experiência do belo e o outro, da experiência do sublime. É de fato Marx quem introduz a noção de corpo na discussão. Ele começa destacando a sensibilidade, o corpo sensível do qual faz parte a mente, o intelecto. Não separa o indivíduo humano em dois. Ele une o sensível e racional a partir do conceito de valor de uso, o que seria a plena capacidade do desenvolvimento humano que, através da recuperação do valor de uso, deixaria de ser mercadoria, pois a mercadoria é a síntese do valor de troca. A estetização da política em Marx visa à libertação do humano do controle férreo das leis de produção de "mais-valia" do capital.

AUTOATIVIDADE

1 Qual é a finalidade da Arte no sistema de Hegel?

2 O que Marx pretende com a sua noção de Ética?

3 Quais são as pretensões estéticas de Marx?

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Editora Cia. das Letras, 1993.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Edson Bini. Bauru: Editora Edipro, 2006.

ARISTÓTELES. **Ética a nicômacos**. Tradução de Mário da Gama Cury. Brasília: Editora UnB, 2001.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Mário da Gama Cury. Brasília: Editora UnB, 1985.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

BACON, Francis. **Novum organum e nova atlântida**. Tradução de José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1984.

BALZAC, Honoré. **A mulher de trinta anos**. Tradução de Enrico Corvesieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1995.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Fórmula para o caos**: a derrubada de Salvador Allende 1970-1973. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008.

BARBAS, Helena. O Sublime e o Belo – de Longino a Edmund Burke. **Revista eletrônica**, Universidade Nova Lisboa. Artigo Publicado *on-line* em: 7 nov. 2002 e revisto em: 11 jun. 2006.

BARILLI, Renato. **Curso de estética**. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BARNES, Jonathan. **Filósofos pré-socráticos**. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

BARRACLOUGH, Geoffrey. **Os papas na idade média**. Tradução de Antonio Gonçalves Mattoso. Lisboa, Editorial Verbo, 1972.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: A lógica da arte e do poema. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história da arte**. Campinas: Papirus, 1989.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. Tradução de Luis Costa Lima. IN: **Teoria da cultura de massa**. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

________. **Teatro grego – tragédia e comédia**. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2009.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Theresa Christina Stummer. São Paulo: Editora Paulus, 2002.

DESCARTES, René. **Meditações sobre filosofia primeira**. Tradução de Fausto Castilho. Campinas, Editora Unicamp, 2008.

D'HONT, Jacques. **Hegel**. Tradução de Emília Piedade. Lisboa/São Paulo: Edições 70, 1984.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ESPINOSA, Baruch. **Ética**. Tradução de Tadeu Tomaz da Silva. São Paulo: Editora Autêntica, 2009.

ESPINOSA, Baruch. **Tratado político**. Tradução de Manuel de Castro. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.

FIGURELLI, Roberto. Introdução à edição brasileira. In: **Estética e filosofia**. DUFRENNE, Mikel. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2002.

FULGERI, Dalva Fátima. O Conceito de Natureza em Espinosa. Disponível em: <www.paradigmas.com.br>. Acesso em: 11 jul. 2013.

GALILEI, Galileu. Vida e Obra. IN: **Pensadores**. PESSANHA, José Américo (Consultoria). São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.

GASSET, José Ortega Y. **Ensaios de estética**. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981.

GOLDSCHMIDT, Victor. **Os diálogos de Platão – estrutura e método dialético**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

GOMES, Pinharanda. Vida e Obra de Hegel. IN: HEGEL, G. W. F. **Estética**. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. (p. XI-XXI).

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Tradução: (vários). Revisão: António Marques. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HARTMANN, Mauri. Falácias Não-Formais. In: AZEREDO, Vânia Dutra (Org.). **Introdução à Lógica**. Ijuí: Editora Unijuí, 1997.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão**. Tradução de Enid Abreu Dobránzsky. Campinas: Editora Papirus, 1996.

HEGEL, G. W. F. **Princípios da filosofia do direito**. Tradução de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, s/d.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEGEL, G. W. F. **Textos dialéticos**. Tradução e notas de Djacir Menezes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1999.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética**: a relação quase esquecida. Porto Alegre: Editora PucRS, 2005.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Editora Iluminuras, 1990.

HESÍODO. **Teogonia**: A Origem dos Deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Mandarim, 2001. Edição bilíngue.

HOMERO, **Odisseia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Editoras Edusp e Ars Poetica, 1992.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução de Fulvia M. L. Loretto. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

KANGUSSU, Imaculada. **Leis da liberdade**: A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1993.

________. **Crítica da razão prática**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1984.

________. Vida e Obra. IN: **Os pensadores**. CHAUÍ, Marilena de Souza: (Consultoria). São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.

________. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moobsburger. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.
________. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Tradução de Paulo Quintela. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1980.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra – técnica e linguagem**. Tradução de Vítor Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1985, v.1.

LESCOURRET, Marie-Anne. De Schiller a Schönberg: da ideia moral ao ideal poético. In: **Artepensamento**. (NOVAES, Adauto, Org). São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 259-273.

LOCKE, John. **Ensaio Acerca do entendimento humano**. Tradução de Anoar Aiex e E. Jacy Monteiro. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1986.

MARX, Karl. **O capital – crítica da economia política**. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.

_______. O 18 brumário de Louis Bonaparte. IN: **Obras escolhidas**. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Lisboa: Edições Avante, 1982.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Tradução de Álvaro Pina. Lisboa: Editora Avante, 1982. Obras Escolhidas, v. 1.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1981.

MONDIN, Battista. **Curso de filosofia**. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Editora Paulus, 2005.

MORENTE, Manuel García. **Fundamentos de filosofia**: lições preliminares. Tradução de Guilhermo de la Cruz Coronado. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1964.

NAVES, Rodrigo. Prefácio. In: **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Editora Cia. das Letras, 1993.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1984.

PHILIBIN, Tom. **As 100 maiores invenções da história**. Tradução de Flávio Marcos de Sá Gomes. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2006.

PLATÂO. **Protágoras**. Tradução de Ana da Piedade Elias Pinheiro. Lisboa: Relógio D'Água Editora, 1999.

PLATÃO. **República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2000.

PLATÃO. **Timeu**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2001.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia**. V.2: Do Humanismo a Kant. V. 3: Do Romantismo até nossos dias. São Paulo: Editora Paulus, 2003. (Sem tradutor).

REIS, José Carlos. **História e teoria**: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

ROCHA, Acílio da Silva Estanqueiro. Arte e Estruturalismo. In: **Revista portuguesa de filosofia**, nº 50, 1994, p. 393-409. Universidade de Braga, Portugal. Sítio eletrônico: <www.rpf.pt>.

ROSENFIELD, Denis L. **Política e liberdade em Hegel**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

ROSSETTI, Livio. **Introdução à filosofia grega**. Tradução de Elcio de Gusmão Verçosa Filho. São Paulo: Editora Paulus, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Escritos de linguística geral**. (Organizados e Editados por Simon Bouquet, Rudolf Engler e Antoinette Weil). Tradução de Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lucia Franco. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Adaptação de Marilise Bertin e John Milton. Barueri: Disal Editora, 2006. Edição Bilíngue.

SPINELLI, Miguel. **Questões fundamentais da filosofia grega**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SPINELLI, Miguel. **Filósofos pré-socráticos**. Primeiros mestres da filosofia e da ciência grega. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

SPINELLI, Miguel. **Helenização e recriação dos sentidos**: A Filosofia na Época da Expansão do Cristianismo – séculos II, III e IV. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

SOUZA, José Cavalcante de. Os Pré-Socráticos. IN: **Os pensadores**. São Paulo: Editora Abril Cultural, l985.

VALCÁRCEL, Amélia. **Ética contra estética**. Tradução de Newton Cunha. São Paulo: Editora Perspectiva/Sesc, 2005.

VAZ, Henrique C. de Lima. **Escritos de filosofia IV**: introdução à ética filosófica. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

VAZ, Henrique C. de Lima. **Escritos filosóficos II**: ética e cultura. São Paulo, Edições Loyola, 1988.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Tradução de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Ética**. Tradução de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Tradução de João Dell'Anna. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1986.

WEBER, Tadeu. A eticidade hegeliana. IN: **Finitude e transcendência**: Festschrift em Homenagem a Ernildo J. Stein. BONI, Luiz A. de. (Org). Petrópolis: Editora Vozes, 1996. p. 757-765.